

«ГУСАРСКАЯ БАЛЛАДА»



«ГРЕШНИЦА»



В. СКУЙБИН: ЭТИМ ДОРОЖУ

КОЛЛЕКТИВНАЯ ПОВЕСТЬ
ОБ
АДРИАНЕ ПИОТРОВСКОМ

В РАЗГОВОР
О КИНО И ТЕАТРЕ,
НАЧАТЫЙ М. РОММОМ И Г. ТОВСТОНОГОВЫМ,
ВСТУПАЮТ:
АНДЖЕЙ ВАЙДА
ОТТО ПРЕМИНДЖЕР
БОРИС БАБОЧКИН



ЭББИ МАНН: СУД НАД СУДЬЯМИ



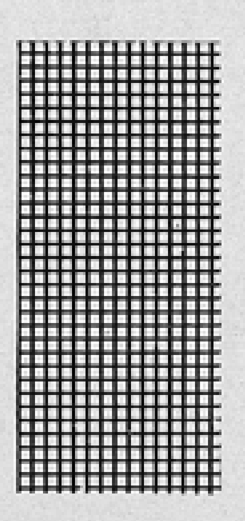
ПОКАЗЫВАЮТ КИНОЛЮБИТЕЛИ

Со всех концов страны прибыли киноленты в Москву на 2-й Всесоюзный смотр любительских фильмов. Жюри просмотрело 363 картины.

Смотр показал стремительный рост кинолюбительства и поразительное разнообразие жанров. Тут и короткие пятиминутные новеллы, и киношутки, созданные А. Прохоровым («Сила жизни», «Воспоминания», «Емелюшка и Венера»), а также фильмы патетического звучания, как «Человек живет для мифа о нем» — автор инженер В. Воробьев (Ленинград). Были показаны и острые сатирические картины («Цена благодушия»— авторы рабочие М. Вендров, В. Вязовский, А. Цуканов, Х. Толстопятенко; Днепропетровск). Интересны киножурналы, выпущенные студиями Ангарска, Коми АССР. Кинолюбители создали и художественно-игровые фильмы («Верю весне» — Московский инженерно-строительный институт), и видовые («Осенний этюд» — Московский институт инженеров транспорта), и фильмы экспериментального типа, с поисками острых выразительных средств («Гаммы» — Московский институт стали и сплавов)...

Жюри наградило почетными дипломами шесть коллективов: 1-го Государственного часового завода, Московского института инженеров транспорта, Харьковского электромеханического завода, Лисичанского химкомбината, Уральского политехнического института и Московского окружного Дома офицеров МВО.

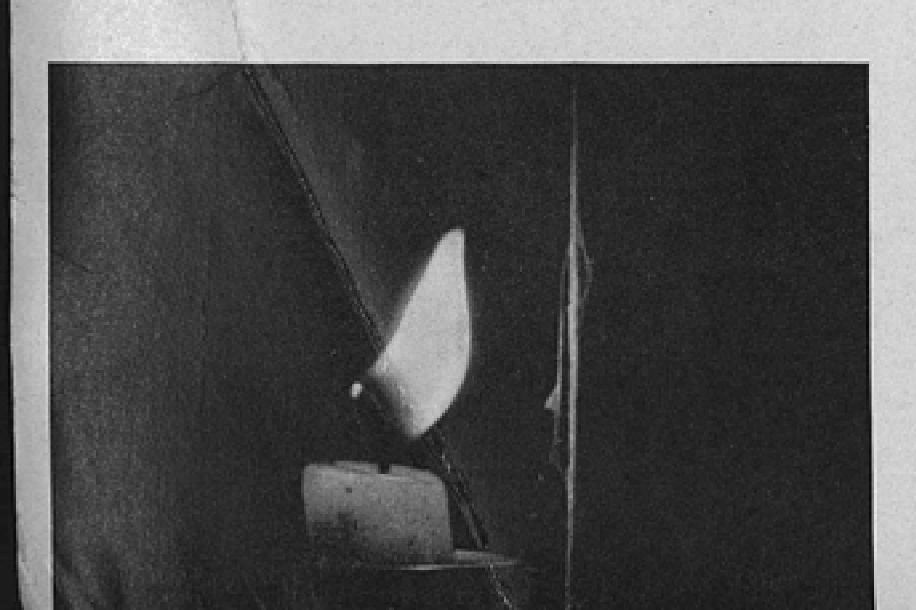
Мы помещаем кадры из любительских фильмов, показанных на 2-м Всесоюзном смотре. Сверху вниз: «Человек и дорога» (режиссер А. Эпштейн, оператор А. Маклаков), «Аэлита» (авторы А. Маклаков, Б. Шерес, Ю. Решетов), «Фараон и хорал» (режиссер Т. Гаранина, операторы А. Лебедев и др.), «Верю весне» (авторы Л. Цукерман, А. Герасимов), «С добрым утром, горы снежные!» (автор М. Трахтман).











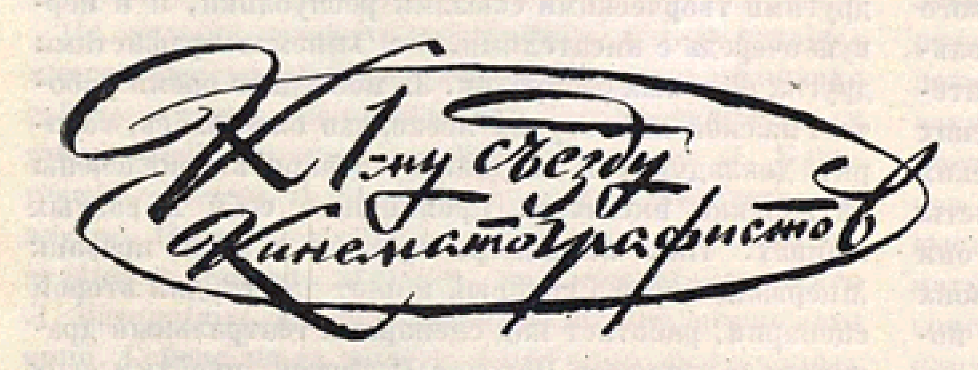
Содержание



12

ДЕКАБРЬ
1962

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР



Недавнее постановление Центрального Комитета КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии» явилось той основой, на которой строили свою работу проходившие в октябре съезды работников кинематографии в союзных республиках. Съезды прошли в Молдавии, Латвии, Армении, Узбекистане, Киргизии, прошла также городская конференция в Свердловске. До конца года съезды и конференции кинематографистов состоятся в остальных союзных республиках и в ряде городов Российской Федерации.

Центральным вопросом всех съездов был вопрос идейно-художественного уровня выпускаемых фильмов. Много волнующих проблем было поднято и обсуждено на съездах в связи с этим главным вопросом. Проблема кинодраматургии — краеугольный камень глубокой идейности и высокого художественного качества фильмов. Проблема режиссуры, актерского, операторского мастерства. Проблема формы, новой современной формы, рожденной новым содержанием. Словом, отражение на киноэкране новой жизни, свободной от пут культа личности, движимой вперед решениями XXII съезда КПСС, создание новых шедевров социалистического реализма — вот что волнует кинематографистов сегодня.

Все эти проблемы преломляются на каждой студии по-своему, специфические условия их работы выдвигают на первый план те или иные творческие, производственные, организационные вопросы.

На съезде кинематографистов Молдавии с докладом «Задачи молдавской кинематографии в свете решений XXII съезда КПСС» выступил уполномоченный Оргбюро Союза работников кинематографии СССР по Молдавской ССР И. Шерстюков. Главное звено творческого процесса — сценарий, говорит докладчик, и проблема драматургии, возникшая при рождении студии, осталась и по сию пору пробле-

мой № 1. В портфеле студии мало завершенных, годных к запуску сценариев. Из-за этого в производство запускаются сырые произведения, часто приходится перерабатывать сценарий уже в процессе производства фильма.

Отсутствие творческой связи кинематографа с Союзом писателей республики долгое время тормозило работу молдавской студии. Как отрадное явление отмечает докладчик приход в молодое молдавское кино профессиональных писателей и появление своих сценаристов. Он называет при этом имена А. Бусуйока, В. Гажиу, К. Кондри и С. Шляху, Г. Маларчука, И. Чобану и выражает уверенность в том, что преобразование сценарных отделов студий в сценарные редакционные коллегии с участием видных литераторов, журналистов и работников кино принесет свои положительные результаты.

Об огромной ответственности кинематографистов за выпуск полноценных, идейно богатых картин говорил режиссер В. Лысенко. Оратор, как и многие выступавшие, указывает на слабую материальную базу и на невысокий профессиональный уровень подготовки так называемого среднего звена — ассистентов режиссера и оператора, гримеров, звукооператоров, осветителей.

С большим взволнованным обращением к работникам кино выступил преподаватель Кишиневского университета В. Григоревский. Он призывал к большей творческой связи кинематографистов со зрителями, к организации в этих целях периодических встреч работников кино и зрителей на критических конференциях, где режиссеры, актеры, сценаристы услышат непосредственно мнение тех, для кого они создают свое искусство, и, с другой стороны, в своих выступлениях помогут зрителям глубже, полнее понять произведения киноискусства.

Оператор В. Дербенев говорил о новой атмосфере в кино, способствующей развитию творческой инициативы и рождению больших и смелых замыслов, о молодежи, пришедшей в кино, о творческих поисках новых форм, которые характерны для наиболее удачных фильмов последнего времени. В. Дербенев критиковал картины, рассчитанные на успех у невзыскательного зрителя.

С речью выступил первый секретарь ЦК КП Молдавии И. Бодюл.

В работе съезда приняла участие делегация Оргкомитета СРК СССР в составе И. Рачука, Г. Колтунова и Г. Габая.

Съезд избрал правление СРК Молдавии. В его состав вошли: В. Дербенев — первый секретарь, М. Гаспас — секретарь, В. Гажиу, К. Козуб, В. Лысенко — члены правления.

Два дня, 11 и 12 октября, заседал в Риге Учредительный съезд кинематографистов Латвии. Выступивший на съезде с основным докладом председатель Оргбюро СРК Латвийской ССР режиссер В. Круминь отметил, что линия развития советской кинематографии за последние годы характеризуется вниманием всех поколений творческих работников кино к делам и проблемам нашего времени, решительным поворотом к сегодняшней жизни. И в этом смысле Рижская студия в большом долгу перед зрителями республики. За последнее время студия выпустила ряд посредственных, слабых в идейно-художественном отношении картин. Создателям этих фильмов, говорит В. Круминь, не хватило умения увидеть главное в нашей жизни и сделать это главное основой своих произведений. И снова встает центральная организационно-творческая проблема — проблема сценарного творчества. Неудачи студии, по мнению В. Круминя, кроются в том, что поиски новых форм и средств художественного выражения не всегда были подчинены главной задаче — раскрытию богатого духовного мира советского человека, нашего современника, показу многообразия нашей действительности, а являлись самоцелью и вследствие этого неизбежно носили формальный характер. Создание Союза работников кинематографии Латвии несомненно активизирует творческую мысль, поможет сближению кинематографистов Латвии с другими творческими союзами республики, и в первую очередь с писателями, и с кинематографистами других союзных республик. За последнее время работа Рижской киностудии несколько оживилась, говорит докладчик, к созданию сценариев привлечены латышские писатели, проявившие себя в разных жанрах. Так, например, пришел в кино прозаик Миервалд Бирзе, который пишет для студии второй сценарий, работает над сценарием театральный драматург и режиссер Петерис Петерсон, пробуют свои силы в кино драматурги Ян Лусис, Гунар Цирулис, Анатоль Имерманис и другие.

Выступившие в прениях участники съезда—директор Рижской студии П. Янковский, режиссеры М. Рудзитис, А. Крауклитис, А. Бренч и другие—остановились на важнейших вопросах творческой и организационной работы, которые должны решить Рижская студия и созданный Союз работников кинематографии Латвии.

В работе съезда приняли участие первый секретарь ЦК КП Латвии А. Пельше, председатель Президиума Верховного Совета Латвийской ССР Я. Калнберзин, министр культуры Латвийской ССР В. Каупуж, делегация Оргбюро СРК СССР в составе С. Юткевича, Ю. Германа, А. Зархи, С. Бубрика и Б. Добродеева, представители фабрик и заводов Риги и кинематографисты Литвы и Белоруссии.

В правление СРК Латвийской ССР избраны: Ф. Рокпелнис — первый секретарь, А. Аболинь — второй

секретарь, П. Арманд, Я. Бренцис, Я. Грантынь, Р. Калнынь, И. Кубланов, Г. Ликумс, М. Рудзитис, М. Пяри, М. Посельский — члены правления.

В Ереване республиканский Учредительный съезд кинематографистов проходил 18, 19 и 20 октября.

С докладом «XXII съезд КПСС и задачи кинематографии Армении» выступил председатель Оргбюро СРК Армении С. Кеворков. Сделав краткий обзор истории развития армянской кинематографии, докладчик отметил, что за последнее время студия «Арменфильм» выпустила ряд слабых, поверхностных картин, и это не может не вызвать тревоги. До сих пор в производство запускаются слабые, недоработанные сценарии, в работе студии почти не принимают участия писатели республики. Серьезное внимание необходимо обратить на положение с актерскими кадрами, в которых кинопроизводство испытывает острую нужду. Все это сказывается на качестве фильмов. А ведь проблема художественного мастерства приобретает сегодня решающее значение. С. Кеворков особо подчеркнул, что кинематографисты Армении сталкиваются в своей работе с очень большими трудностями из-за отсутствия современной технической базы, оборудования, удобных для съемок помещений.

Далее С. Кеворков осветил работу, проделанную Оргбюро СРК Армении.

По докладу развернулись прения, в ходе которых многие выступавшие в целом критически оценивали работу студии, выражали неудовлетворенность ее продукцией. Об этом говорили драматург Л. Карагезян, писатель Р. Арамян, критик В. Меликсетян и другие. Плохая техническая база, малая производительность студии мешают, по мнению режиссера Л. Вагаршяна, плодотворному развитию армянского кино. Сейчас из-за малого количества выпущенных фильмов не создана та атмосфера, которая активизировала бы людей, направляя их на глубокие творческие поиски, заставляла бы «гореть» своим делом.

Ораторы указывали и на ряд других причин, затрудняющих работу армянских кинематографистов. Это огрехи в руководстве студией со стороны Главного управления по производству фильмов, Министерства культуры СССР, недостаточное внимание к студии в Союзе работников кинематографии СССР, недостаточное освещение проблем национальной кинематографии в центральной печати, в том числе в журнале «Искусство кино». Последнему вопросу уделил большое внимание режиссер Э. Карамян.

В работе съезда приняли участие второй секретарь ЦК КП Армении О. Багдасарян, министр культуры Армянской ССР Р. Маргарян, делегация Оргкомитета СРК СССР в составе А. Згуриди, Л. Кулиджанова, К. Парамоновой и А. Колошина и представители кинематографистов Грузии и Азербайджана.

Съезд избрал правление союза и ревизионную комиссию. Первым секретарем правления избран С. Кеворков.

Кинематографисты Узбекистана провели свой Учредительный съезд в Ташкенте 22 и 23 октября.

С докладом «Коммунистическое строительство и задачи киноискусства Узбекистана» выступил председатель Оргбюро СРК Узбекистана Латиф Файзиев.

Главная проблема, стоящая сейчас перед кинематографистами Узбекистана, сказал он, — это воспитание творческих кадров: весьма серьезное значение имеет и решение проблемы кинодраматургии. На Ташкентской студии будут созданы творческие объединения, что, по мнению докладчика, благотворно скажется как на творческой атмосфере, так и на количестве и качестве выпускаемых фильмов. В январе 1963 года при киностудии будут созданы годичные курсы по подготовке «среднего творческого звена» — ассистентов и помощников режиссера. Постановление ЦК КПСС по вопросам кино вдохнуло новые силы в работников киноискусства Узбекистана, говорит докладчик, а замечательные павильоны новой студии дают все технические возможности создать первоклассные произведения о нашем современнике.

В выступлениях отмечалось большое значение коллегиальных органов — художественных советов, редакционных коллегий. Киностудия Узбекистана должна привлечь к работе в этих органах серьезных, вдумчивых работников, мастеров киноискусства, писателей, журналистов, художников, композиторов, ученых. Как положительное явление отметили выступавшие в прениях создание секции кинодраматургии при Союзе писателей республики. Такая консолидация творческих работников, по единодушному мнению участников съезда, даст скорые плоды. Следует всячески пропагандировать кооперирование творческих и технических средств кино братских республик. Участники съезда указали, что такое сотрудничество уже получило конкретные организационные формы — Оргкомитет СРК СССР создал консультативный совет.

Делегаты критиковали Оргбюро за отсутствие должного внимания к воспитанию актерских кадров; серьезной критике подверглась работа секции художественной кинематографии, кинодраматургии, документального кино.

В работе съезда приняли участие кандидат в члены Президиума ЦК КПСС Ш. Рашидов, члены бюро ЦК КП Узбекистана В. Карлов, Р. Курбанов, Я. Насриддинова, А. Хайдаров, кандидат в члены бюро К. Муртазаев, заместитель председателя Совета Министров Узбекской ССР С. Азимов, делегация Оргкомитета СРК СССР в составе И. Пырьева, Г. Марьямова, Р. Григорьева, И. Вайсфельда, Д. Храбровиц-

кого и представители кинематографистов Украины, Азербайджана, Туркмении, Таджикистана.

Первым секретарем правления Союза работников кинематографии Узбекистана избран Л. Файзиев, секретарями — Т. Тула, М. Барсукова, М. Каюмов, З. Сабитов.

Главной задачей молодой киргизской кинематографии является сейчас воспитание своих национальных творческих кадров, и в первую очередь режиссуры, сказал в своем докладе на съезде киргизских кинематографистов, проходившем 24—25 октября, уполномоченный Оргбюро СРК СССР по Киргизии М. Аксаков. Проблема кадров — режиссеров, актеров, художников, операторов — здесь настолько остра, что стала не менее насущной, чем проблема сценария. В Киргизии, сказал М. Аксаков, есть значительный отряд писателей—поэтов, прозаиков и драматургов, но лишь немногие из них работают в кино. Крепить связь с писателями республики — важнейшее дело мастеров киноискусства. К постоянным творческим контактам между писателями и кинематографистами, к воспитанию кадров национальных кинодраматургов призывали в своих выступлениях первый секретарь Союза писателей Киргизии Т. Абдумомунов, драматург К. Маликов, министр культуры Киргизской ССР К. Кондучалова и другие. Многие ораторы указывали на недостаточное жанровое разнообразие кинопродукции республики, говорили о целесообразности творческого кооперирования со студиями других братских республик.

В адрес Оргбюро Союза кинематографистов Киргизии были брошены упреки в том, что оно не стало активным руководителем творческой жизни в кино, не оказывало заметного влияния на создание фильмов и не помогало студии.

В работе съезда приняли участие первый секретарь ЦК КП Киргизии Т. Усубалиев, секретарь ЦК КП Киргизии А. Токомбаев, председатель Совета Министров Киргизской ССР Б. Мамбетов, министр культуры республики К. Кондучалова, делегации кинематографистов Казахстана, Узбекистана, а также Оргкомитета СРК СССР в составе Ю. Чулюкина, Л. Аграновича, Р. Семенова и Б. Добродеева.

Съезд избрал первым секретарем правления Союза кинематографистов Киргизии Ч. Айтматова, вторым секретарем — М. Аксакова.

Первая Учредительная конференция работников кинематографии Урала состоялась 9—10 октября. Эта конференция, в которой приняли участие кинодокументалисты Челябинска и Кирова (их объединяет Свердловское отделение СРК СССР), стала значительным событием в жизни всей художественной интеллигенции Свердловска.

С докладом выступил председатель Свердловского оргбюро А. Литвинов. Основное внимание в своей работе, сказал докладчик, кинематографисты Урала должны обратить на выполнение задач, поставленных перед советским народом, перед работниками культуры XXII съездом КПСС, а также обозначенных в последнем постановлении Центрального Комитета партии по вопросам кино. А. Литвинов указал на недостатки в работе Свердловской киностудии и Оргбюро Свердловского отделения СРК. Киностудия, сказал он, выпускает художественные, документальные, научно-популярные и учебные фильмы, однако она еще не сумела обеспечить нормальное развитие кинопроизводства по всем этим трем направлениям. Студия выпускает много серых, ремесленных фильмов.

Оживленно обсуждались пути дальнейшего развития Свердловской киностудии. Профессор А. Малахов, режиссер Б. Дуберштейн, оператор К. Дупленский считают, что Свердловская студия, не располагающая творческими кадрами, которые могли бы обеспечить расширение производства художественных фильмов, должна прежде всего выпускать научно-популярные фильмы. Большинство участников конференции оспаривали подобную точку зрения и настаивали на том, что Свердловская студия может справиться с постановкой художественных фильмов на современную тему. Эту же мысль высказал выступивший на конференции секретарь Свердловского обкома КПСС М. Сергеев. Многие ораторы подчеркивали, что важнейшей причиной низкого качества большинства фильмов, выпускаемых Свердловской студией, является слабость запускаемых в производство сценариев. Сценарный отдел почти не привлекает местных авторов.

Выступавшие резко критиковали студию и оргбюро за невнимание к творческим кадрам. Участники конференции критиковали также Министерство культуры СССР за неудовлетворительное тематическое планирование в области научного и документального кино.

Конференция избрала правление Свердловского отделения СРК СССР и ревизионную комиссию. Первым секретарем правления избран А. Литвинов, секретарем — Н. Шарикова.

В работе конференции приняли участие секретари обкома и горкома КПСС, обкома ВЛКСМ, руководители и члены творческих союзов — писатели, композиторы, художники, а также представители научно-технической общественности города. Кинематографисты Москвы были представлены делегацией в составе Г. Рошаля, Г. Кремлева, И. Василькова, В. Переславцева.

Главная тема—прогресс науки

Что происходит сегодня в научно-популярном кинематографе, отвечает ли он запросам времени, удовлетворяет ли требованиям зрителей? В полной ли мере знакомит с техническим прогрессом, с революционными открытиями в науке, которая так решительно изменяет условия труда и быта миллионов людей, их одежду и жилища, создает машины, заменяющие не только руки, но и мозг человека, творит новые, неизвестные в природе материалы, находит новые источники энергии, сокращает расстояния между странами и планетами?

На страницах нашего журнала в 1962 году выступили несколько деятелей научно-популярной кинематографии, каждый из которых по-своему ответил на эти вопросы, дал свою оценку состояния этой важной отрасли киноискусства. М. Арлазоров в статье «На параллельных курсах с разными скоростями» («Искусство кино», № 2) утверждал, что научное кино отстает от жизни, стоит в позе наблюдателя, чуждающегося нового, что все его успехи относятся к прошлому. В. Шнейдеров («Искусство кино», № 6) также признал, что современного зрителя не удовлетворяют тематика и качество фильмов, что научное кино «скатывается в пучину хроники и информации». Примерно к тем же выводам пришел и Д. Яшин («Искусство кино», № 8). «Научное кино,— писал он,— отвернулось от современности, и частичные его победы лежат не на главном направлении».

Обсуждение проблем научно-популярного кино приобретает особую актуальность в свете последнего постановления ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии».

Секция научного кино Союза работников кинематографии СССР, партком и творческая секция киностудии «Моснаучфильм» организовали общественное обсуждение статей, опубликованных в журнале. Естественно, дискуссия вылилась в большой разговор, перешагнувший темы статей. В нем были затронуты многие проблемы научно-популярного кино, кровно волнующие творческих работников научной кинематографии.

Напоминаем, что обсуждение было посвящено именно научно-популярным фильмам, адресованным широкой аудитории, и не касалось учебных, технико-пропагандистских и других картин, выпускаемых студиями научно-популярных фильмов.

Ниже мы публикуем заметки о дискуссии сценариста Э. Двинского.

ИДТИ В НОГУ С ЖИЗНЬЮ

— Только тогда наше искусство будет тесно связано с жизнью нашего народа, нашей страны, когда оно будет отвечать требованиям и интересам народа.

Эти слова произнес председатель секции научного кино А. Згуриди, заключая обсуждение, но мы начнем с них свой отчет потому, что под этой мыслью охотно подпишутся и авторы статей, опубликованных в журнале, и их оппоненты. Разногласия начинаются после того, как эти слова сказаны, ибо деятели научного кино, как показала дискуссия, далеко не одинаково представляют, что же это такое — идти в ногу с жизнью.

Итак, предоставим слово А. ЗГУРИДИ.

— Задачи, которые ставит партия перед художественной кинематографией,— говорит оратор,— целиком относятся и к научному кино — это задачи коммунистического воспитания народа. Мы должны создавать произведения, помогающие народу бороться со старым, отжившим, поддерживать все новое, прогрессивное. Поэтому для нас одинаково важно — рассказывать о фантастических достижениях ученых-физиков и о замечательных успехах наших строителей, о подвиге нашей науки, все глубже проникающей в космос, и о подвигах труже-

ников сельского хозяйства, борющихся за изобилие продуктов. Для нас одинаково важно — воспитывать в человеке художественный вкус и обогащать его научными и техническими знаниями, прививать любовь к труду и любовь к природе.

Круг вопросов, круг тем, которые необходимо освещать в научно-популярном кино, чрезвычайно широк. Поэтому я не могу согласиться с мнением Д. Яшина и М. Арлазорова, что такие фильмы, как «Дерсу Узала» и «Зеленый патруль», мы не должны выпускать. Если не быть догматиками, если ясно видеть перспективу нашего развития, то придется признать, что и такого рода работы являются прямой задачей научно-популярной кинематографии. Арлазоров сравнивает научно-популярную литературу и научно-популярное кино. Но почему же книга В. Арсеньева считается шедевром научно-популярного жанра, а фильм, поставленный по этой книге, называют произведением, не имеющим никакого отношения к научной популяризации?

Говоря о тематическом планировании, А. Згуриди отметил, что Министерство культуры СССР многое сделало для того, чтобы улучшить это дело. Тематические планы составляются на основе заявок студий, предложений отдельных творческих работников, научных учреждений и ведомств.

Полемизируя с авторами опубликованных статей, А. Згуриди считает, что все они допустили серьезные методологические ошибки при анализе тематики фильмов: Д. Яшин строит свои выводы на примере только одной студии, не рассматривает фильмов других студий; В. Шнейдеров дает оценку по каталогам 1958 года, игнорируя продукцию последних лет. Не учитывают эти авторы кинопериодику, тогда как научно-популярные киножурналы освещают множество злободневных тем, и их роли в популяризации науки и техники нельзя недооценивать.

Те же упреки адресует авторам статей и М. ШАПРОВ — руководитель сценарно-редакторского отдела студии «Моснаучфильм»:

— Я согласен с заявлением М. Арлазорова, что положение в современном научно-популярном кино не таково, чтобы обрисовывать его голубой и розовой краской. У нас много недостатков. Но нельзя же говорить только о них. Есть у нас и успехи, есть немало радующих фильмов. Найти сочетание положительного и отрицательного ни одному из авторов не удалось. А для того чтобы успешно бороться с недостатками, обязательно нужно учитывать положительный опыт. Самый большой порок опубликованных статей в том, что их анализ рисует вчерашний день научного кино, но не сегодняшний и не завтрашний. В статьях ничего не говорится о том, над чем мы сейчас работаем, о фильмах, которые мы готовим. Поэтому картина получается необъективная. Я никак не могу согласиться с тезисом Д. Яшина, который пишет, что научное кино отвернулось от современности и частные его победы лежат не на главном направлении.

ЧТО ЖЕ ТАКОЕ — ГЛАВНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ?

Разговор о главном направлении вызвал самые жаркие споры. М. Шапров считает всякие рассуждения по поводу главного и неглавного направления догматическими. Можно ли сказать, что фильмы о науке и технике — главное направление, а учебные фильмы для школ и вузов — это что-то второстепенное? Такое разделение тематики на сорта способно, по мнению оратора, причинить только вред развитию научного кино, оно сузит круг тем, лишит возможности удовлетворить чрезвычайно широкие и разнообразные интересы зрителей.

Можно было бы согласиться с М. Шапровым, если бы он не упустил в своих рассуждениях два обстоятельства. Во-первых, все три статьи посвящены только научно-популярной кинематографии и ни в одной строке не противопоставляют ее учебной. Во-вторых, термин «учебные фильмы» определяет характер их использования, а не тематику. По тематике же они в огромном своем большинстве посвящены именно науке и технике, их цель дать зрителям точные знания, и с этого своего главного направления учебное кино никуда не сбивается.

Спор идет и не о том, закономерно ли в научно-популярном кинематографе существование фильмов разнообразной тематики. Как известно, и в планах производства фильмов и в каталогах выпущенных картин существуют разделы: фильмы историко-революционные, фильмы о техническом прогрессе, передовом опыте и точных науках, фильмы на естественно-научные и атеистические темы, фильмы о медицине, здоровье, спорте, фильмы о литературе, искусстве, географические и видовые фильмы, фильмы для детей. Никто не возражает против столь широкого тематического диапазона. Это отвечает интересам зрителей, это отвечает задачам гармонического развития советских людей — строителей коммунистического общества.

Тревогу вызывает другое. В каком ключе эти темы раскрываются? Ведь по любому разделу можно создать и фильмы хроникально-документальные, и учебные, а в ряде случаев даже художественные. Функция научно-популярной кинематографии — популяризировать знания, популяризировать успехи науки и техники. Если наши фильмы не несут зрителям знаний, не раскрывают законов природы, не объясняют взаимосвязей и закономерностей ее развития, ограничиваются хроникальной, поверх-

ностной информацией, демонстрацией фактов, а не их истолкованием — значит они не выполняют своей главной задачи. Если наши фильмы освещают темы второстепенные, избегают важнейших, решающих проблем науки — значит они не выполняют своей главной задачи. Есть ли основания для такой тревоги? Видимо, есть, если «даже среди лучших работ очень мало таких, которые освещали бы магистральные пути развития науки». Это слова уже не М. Арлазорова, не В. Шнейдерова, не Д. Яшина, а И. Василькова («Советская культура» от 5 апреля с. г.).

Отмечая значительные успехи, достигнутые в научном кино после XX съезда КПСС, он все же считает, что «серые, посредственные произведения, как две капли воды похожие одно на другое не только по форме, но и по содержанию, заполняли последние годы экраны».

Пусть Д. Яшин считает физику главной темой, а А. Згуриди и М. Шапров одной из многих главных. Но сегодня к этой науке прикованы интересы всего человечества. И это вполне естественно. «Наибольшие изменения в жизни человечества внесла за последнее время физика» — так говорит президент Академии наук СССР М. Келдыш. Есть ли у нас фильмы, где эта мысль была бы убедительно и ярко раскрыта? Как ни горячо спорили на обсуждении, ни один из ораторов не смог назвать таких фильмов. И если мы посмотрим список работ, выпущенных студиями научной кинематографии за последние три-четыре года, мы насчитаем ничтожное количество фильмов о той науке, которая изменяет жизнь человечества. Вряд ли это свидетельствует о правильном понимании интересов зрителей, интересов народа.

М. Шапров, возражая против предложения Д. Яшина отказаться от загрузки производства такими картинами, как «Зеленый патруль» и «Дерсу Узала», и выпускать вместо них кинорассказы о кибернетике, космогонии и т. д., спрашивает: «Почему вместо них? Ни один раздел нашей тематики не мешает другим, все они закономерны». Мы ответим М. Шапрову: потому, что сегодня «Зеленый патруль» выпускается в м е с т о рассказов о кибернетике, в м е с т о фильмов о физике. Поэтому они должны уступить свое место в стенах научно-популярной студии темам более соответствующим ее профилю. Таков закон все той же физики — два предмета не могут одновременно занимать одно и то же место в пространстве. А если пространство ограниченно, то мы обязаны в ы б и р а т ь, то есть планировать. Это вовсе не значит, что мы против фильмов «Зеленый патруль» или «Дерсу Узала». Это нужные, полезные ленты, они воспитывают любовь к природе, но они могут быть выпущены и на других студиях. А вот фильмов о науке никто за научный кинематограф не сделает.

То же можно сказать и о документальных фильмах, таких, как «Музыкальная весна», «Широка страна моя...», «Имени Чайковского», фильмах об атомных выставках, киноэкскурсиях по музеям, художественным выставкам, киноальбомах репродукций и т. п.

Именно обилие подобных фильмов побудило И. Василькова в упомянутой выше статье с тревогой отметить, что «за последние десять лет, несмотря на формальный количественный рост, число фильмов, популяризующих научные знания, из года в год сокращается за счет произведений, которые на киностудиях обычно называют «фильмами-попутчиками».

— Чтобы решить вопрос о том, лицом мы стоим к современной науке или спиной, надо знать, что мы делаем сегодня, что мы начинаем делать,— говорит в заключение М. Шапров. И он перечисляет некоторые из з а п л а н и р о в а н н ы х тем: «Безмашинная электростанция» — о прямом превращении тепловой энергии в электрическую, полнометражный фильм «Наука и практика шагают рядом», раскрывающий важнейший тезис программы партии о том, что современная наука непосредственно превращается в мощную производительную силу, «Волшебное пламя» — о газе, «Рассказ о пустоте», посвященный вакуумной технике, «Покоренный атом» — пятичастный научно-публицистический фильм, «Быстрее мысли» — о кибернетике, «Загадки Марса».

Этот перечень показал, что и для М. Шапрова спор о главном направлении вовсе не столь схоластичен, как он об этом говорил, не случайно же оратор назвал из многих десятков именно те фильмы, которые отразят важные участки современной науки и будут с благодарностью встречены зрителями (если, конечно, их художественные достоинства окажутся равноценными взятым темам). Надо добавить, что фильмы о новейших достижениях науки включены в план не только «Моснаучфильма», но и «Леннаучфильма», Свердловской, Киевской, Тбилисской, Алма-Атинской студий. Будем надеяться, что это начало поворота лицом к науке.

Спор о главном направлении продолжался и в выступлениях других ораторов. Режиссер Г. МЕЛЬНИК, обвиняя М. Арлазорова в том, что он навязывает всей научной кинематографии равнение на прошлое творчество А. Згуриди и Б. Долина, считает, что оба эти мастера не всегда в своем творчестве находятся на главном направлении развития современной научно-популярной кинематографии, что они в последних работах отошли от подлинно глубокой популяризации науки.

Не согласен Г. Мельник и с мнением М. Арлазорова,

что успехи научного кино относятся только к прошлому.

— За последние четверть века,— говорит он,— советская научно-популярная и учебная кинематография заняла ведущее место в мировой научной кинематографии. Если до 1950 года на международных фестивалях были отмечены семь-восемь наших фильмов, то в последующие годы более семидесяти фильмов получили международные дипломы и премии, в том числе сорок пять работ студии «Моснаучфильм». Перечисляя фильмы «Великий дар природы», «Рукописи Ленина», «В Тихом океане», «Во глубине сибирских руд...», «...Плюс электрификация...», «Первый рейс к звездам», «За жизнь обреченных», «Миклухо Маклай», «Снова к звездам», он заявляет, что именно такие ленты представляют главное направление научного кинематографа.

— Научно-популярные и учебные фильмы, — говорит Г. Мельник,— могучее средство пропаганды передовых научных и технических идей. Когда началось всенародное наступление на порочную травопольную систему земледелия, в первых рядах этого наступления оказались наши фильмы. По рекомендации Н. С. Хрущева, ряд сельскохозяйственных фильмов был показан на всех зональных совещаниях по сельскому хозяйству. Научно-популярные и учебные фильмы помогают труженикам сельского хозяйства, помогают работникам промышленности, используются для обучения наших воинов. Фильмы-помощники, фильмы-бойцы — только такие фильмы нужны сейчас нашему народу.

Включаясь в разговор о «главном направлении», кинодраматург А. ВОЛЬФСОН говорит:

— Вряд ли кто-нибудь может отрицать тот факт, что студия «Моснаучфильм» делает не только научно-популярные фильмы, но и документальные, рекламные, даже фильмы-спектакли. Одни считают это правильным, другие нет. Выпускает же автозавод имени Лихачева также и холодильники. Но при всем этом мы должны иметь в виду, что главным направлением нашего творчества являются все-таки научно-популярные произведения. Так я понимаю выражение «главное направление», которым пользуется Д. Яшин в своей статье.

Между тем за последнее время наука, по мнению А. Вольфсона, как-то уходит из фильмов студии «Моснаучфильм», и он считает, что авторы статей, в особенности Д. Яшин, правильно и своевременно поставили этот важный вопрос. Дело здесь не столько в тематическом планировании, сколько в решении темы. Работники научного кино шаг за шагом утрачивают свою специфику и сбиваются на документальность. Это вовсе не значит, что документальные фильмы плохи, но у них свои задачи. Не следует оправдывать выхолащивание из наших фильмов науки их публицистичностью. Политическая страстность, гражданское звучание наших произведений будут тем сильнее, чем глубже и полноценней будет их научное содержание.

Нельзя не согласиться с этими мыслями А. Вольфсона. В качестве примера, подтверждающего его слова, хочется привести фильм чешского режиссера Людвика Томана «В любом месте, даже вне нашего мира». Он четко и ясно демонстрирует разработанные учеными методы определения атомных взрывов на расстоянии и убедительно доказывает, что современная техника способна обнаружить почти любой атомный взрыв, где бы он ни был произведен. Именно научная глубина дает фильму страстный публицистический накал и доказательность. Научный фильм приобретает большое политическое значение, он опровергает перед миллионной аудиторией доводы западных держав, требующих введения инспекции на местах, легализации международного шпионажа на территории СССР, отказывающихся без этого от запрещения испытаний атомного оружия.

ЯЗЫК НАУЧНОГО КИНО

Однако А. Вольфсон и некоторые другие товарищи, в том числе и Д. Яшин, несколько односторонне подходят к пониманию научного содержания в фильме. Это особенно наглядно проявилось в оценке фильма «...Плюс электрификация...». Д. Яшин считает, что картина, посвященная электрификации страны, должна прежде всего рассказать «о технических проблемах, талантливо решенных нашей наукой и не менее талантливо реализованных строителями», она должна «вскрывать научную или техническую суть явлений», что именно это должно было стать основой драматургии фильма. А. Вольфсон предъявляет аналогичные требования. «Посмотрев в течение часа фильм об электрификации,— говорит он,— я так и не знаю, зачем нужны трансформаторные подстанции и какой ток они вырабатывают. Фильм информирует о явлениях, не вскрывая их научной сущности». По мнению Д. Яшина, фильм говорит «не на языке научного кино».

Но ведь фильм «...Плюс электрификация...» берет совсем другую тему, он рассказывает о том, как осуществляются великие ленинские идеи электрификации страны, которая является основой материально-технической базы коммунизма. Он говорит о высокой науке строительства коммунистического общества. Разве популяризация этой науки не является первоочередной обязанностью научно-популярного кино? Этой наукой интересуются миллионы людей и в нашей стране и за рубежами. Авторы

совершили бы серьезную ошибку, если бы свели разговор об электрификации к узкотехническим проблемам. Они взяли тему широко и сделали это не под влиянием «указующего перста заказчика», как думает Д. Яшин, а потому, что именно широты требовал идейно-художественный замысел фильма.

Неправ Д. Яшин и тогда, когда утверждает, что такой фильм, как «Великий дар природы», не может сейчас находиться «в фокусе внимания ведущих творческих кадров научного кино». Использование уникальных по качеству железных руд, запасы которых превосходят все запасы железных руд США,— это успех советских ученых и инженеров. Создание новой гигантской металлургической базы под Курском, предусмотренное двадцатилетней программой строительства коммунизма,— это «в фокусе» интересов всего советского народа.

М. Арлазорову и Д. Яшину свойственна некоторая фетишизация технических проблем и технических наук.

Перед научно-популярным кинематографом стоят очень широкие задачи — воспитывать коммунистическое мировоззрение, вести борьбу против буржуазной идеологии, против отживающей свой век философии и морали буржуазного мира. Этих целей нельзя достигнуть, ограничив свой кругозор только техникой, только кибернетикой, космогонией, физикой.

Работники научно-популярной кинематографии могут гордиться тем, что в 1963 году им предстоит сделать ряд фильмов о Ленине, о революционной борьбе партии за создание первого в мире социалистического государства. Эти фильмы должны показать правду о партии коммунистов с позиций марксистской исторической науки. Они будут широко использованы во всей пропагандистской работе партии, станут ценным пособием для сети партийного просвещения.

В планах студий на будущий год кроме историко-революционных фильмов нашли достойное место самые разнообразные темы. Рядом с тридцатью картинами, посвященными техническим наукам, техническому прогрессу и передовому опыту в промышленности, соседствуют двадцать произведений о естественных науках, о сельском хозяйстве, атеизме, шесть фильмов о медицине и спорте, девятнадцать — об искусстве, литературе, десять видовых и географических, пятнадцать лент для детей и юношества.

Однако нельзя забывать, что научно-популярная картина в любом жанре, на любую тему должна прежде всего популяризировать науку. Содержательность картины определяется ее познавательной ценностью, философской глубиной рассмотрения сущности явлений и событий с позиций марксистско-ленинской диалектики, ярким, образным истолкованием новейших научных и технических открытий, пропагандой материалистического понимания мира. В этом и заключается главное направление, главная задача научного кино.

О ПЯТОМ КИТЕ НАУЧНОГО КИНО

Сказав о четырех китах научного кино, В. Шнейдеров не назвал пятого. Речь идет о мастерстве. Мастерстве драматурга, режиссера, оператора.

Б. ДОЛИН говорил о том, что выпускается колоссальное количество скучных картин, не имеющих ничего общего с научно-популярной кинематографией. Правда, он, видимо, из деликатности не адресовал своих упреков непосредственно кинодраматургам, но все же камень был брошен в их огород.

— Фильм о науке можно назвать научно-популярным только тогда, когда он способен сам, без лектора, донести до зрителей эту науку и увлечь аудиторию. Но искусство не терпит лобовых решений, прямолинейности, дидактики, — заявил Б. Долин.

Художественное произведение всегда отражает индивидуальность автора. Не может быть произведения искусства, в котором не отразилась индивидуальность его создателя. Прав М. Арлазоров, когда считает основной бедой фильмов, рассказывающих о науке, «отсутствие собственной точки зрения», а выражаясь точнее, отсутствие собственного философско-художественного замысла. Неспособность многих сценаристов и режиссеров по-своему осмыслить тему и выразить ее с помощью художественных образов и поэтических обобщений как раз и ведет к тому, что они покорно действуют под диктовку консультанта и ограничивают свои обязанности переводом научных понятий в зрительные образы.

Напрасно только М. Арлазоров изображает консультантов в виде неких деспотов, навязывающих кинематографистам свою волю, надевающих на них шоры, увлекающих бедных авторов подальше от искусства. Не чаще ли случается, что кинематографисты сами избирают такую форму взаимоотношений, когда они добровольно становятся в позицию школяров, зазубривающих «от сих и до сих» и не желающих знать ничего за пределами двух этих отметок. Вот тогда и выходят на свет божий ремесленные поделки, информационная серятина, далекая и от науки и от искусства.

Бесспорно, что работа над фильмами о прогрессе науки и техники связана и для сценариста, и для режиссера, и для оператора со множеством трудностей, преодоление которых требует немало времени и творческих усилий.

Кинематографист, берущийся за популяризацию современной физики, химии, кибернетики, автоматики и т. п., сталкивается с почти полным отсутствием «самоигральных» эффектных объектов, здесь для каждого кадра надо найти, придумать изобразительные средства. Если успех научно-популярной книги решает яркое и точное художественное описание, образное объяснение, полновесное впечатляющее слово, то для кинематографиста этого мало, это только часть работы. В его мозгу фатально звучит вечная фраза: а что на экране? Сколько ни моргай обтюратор (выражение М. Арлазорова) перед осциллографом, он увидит только зеленоватые вспыхивающие линии, а не те, подчас драматические события, которые видит за этими линиями ученый. Задача кинематографиста — найти кинематографический эквивалент языку науки, закодированному формулами, цифрами, гребенками различных электрограмм, загадочными полосками на кинопленке и всякими другими шифрами. Это трудно. Каждый удачный сценарий, удачный фильм на эти темы — тоже изобретение. И все же мы не можем уйти от обязанности говорить о самом сложном, самом трудном: этого требуют от нас наше время и наше общество, никто не сделает этого за нас.

Здесь следует сказать, что за последние годы такие «изобретения», такие удачи стали появляться чаще, чем раньше. Поэтому никак нельзя поддержать М. Арлазорова, когда он в поисках золотой эры научного кино забирается на четверть века назад. Научно-популярный кинематограф, конечно, не топтался все эти годы на одном месте. Его художественная палитра стала значительно богаче, арсенал выразительных средств — шире. Если раньше научный кинематограф ограничивал свои задачи главным образом чисто дидактическими функциями и форма произведения целиком определялась логической последовательностью изложения научной темы, то теперь на экране начинают появляться фильмы, разнообразные по форме и жанрам, фильмы, популяризующие науку и технику художественно-образными средствами. Такие фильмы называли на дискуссии: «Секрет НСЕ», «Атомный флагман», «Наши друзья-автоматы», «Прометеи нового века» («Моснаучфильм»), «Электронный консилиум», «Волшебник зеленого мира» (Киевская студия научно-популярных фильмов), «Огненное копье» (Свердловская студия), «Цвет в телевидении» (Ленинградская студия научно-популярных фильмов) и другие.

Однако нельзя не признать, что число удач пока невелико, ведь киностудии ежегодно выпускают более 100 научно-популярных фильмов для массового экрана (не считая киножурналов и заказных фильмов).

А для того чтобы таких фильмов появлялось все больше и больше, нужно, как указывает в своем постановлении ЦК КПСС, значительно улучшить руководство кинематографией. Можно ли утешать себя тем, что «ни одна научная тема не была отвергнута», как об этом говорили на собрании товарищи Шапров и Згуриди. Утверждение это, во-первых, неточно. При составлении перспективного тематического плана Управлением по производству фильмов и студией было отвергнуто немало важных научных тем. Во-вторых, не отвергать — далеко не то же самое, что поощрять, это пассивная, выжидательная позиция. Надо стимулировать создание полноценных фильмов о науке, надо активно направлять усилия творческих работников на самые важные, самые отстающие участки работы.

Речь идет не только о более квалифицированном и ответственном тематическом планировании, но и о реальных формах поощрения людей, берущихся за наиболее ответственную и трудоемкую работу. Существующая ныне система постановочных и потиражных не стимулирует качество. Даже если научно-популярный фильм отнесен к первой категории и автор сценария приобретает право на триста процентов потиражного вознаграждения, то право это чисто гипотетическое и воспользоваться им он никогда не может, так как кинопрокат устанавливает тираж независимо от качества фильма. Триста, четыреста, редко пятьсот копий — вот потолок. А это означает, что и авторы лучших произведений и авторы самых слабых получают равное вознаграждение. Почти неизвестны и случаи, когда автору наиболее удачного сценария был бы установлен повышенный гонорар на студии. Не потому ли многие способные киносценаристы предпочитают не браться за сложные темы, где возможна творческая неудача, а делают заказные картины, так называемый «верняк».

ГОЛОВА ИЛИ СЕРДЦЕ!

На обсуждении было высказано и принципиальное соображение о невозможности сочетать на экране науку и искусство, рациональное и эмоциональное. Молодой режиссер, недавний выпускник ВГИКа В. АРХАНГЕЛЬСКИЙ, поставивший интересный фильм «Шифр альфа-тета», говорил о «трагедии научно-популярного кинематографа, который заключает в себе две взаимно уничтожающие вещи».

— Первая, — говорит В. Архангельский, — это необходимость преподать научные основы, без которых сама тема не может быть понята. Вторая — это поэтика, философия, сюжет, образ и т. д. Необходимость научно-популярного поэтического кинематографа, научно-популярного философского кинематографа и невозможность сочетать это с

разъяснительной интонацией, сосуществование в одном двух разных начал, постоянно мучает научно-популярный кинематограф и делает его фальшивым.

Где же выход? Оратор понимает, что без познавательности научно-популярный кинематограф перестанет быть научно-популярным, а без поэзии, без философии не будет искусством. От чего же отказаться: от головы или от сердца? Любая из этих хирургических операций ведет к смерти. Можно посочувствовать молодому режиссеру и его искренней тревоге — сочетание науки и поэзии, физики и лирики действительно дело трудное. Однако никак нельзя согласиться с провозглашенной им трагической безысходностью ситуации.

Академик А. Ферсман, например, умел отлично находить сплав науки и поэзии. Он писал: «Мой труд совершенно особый. Он хочет науку приблизить к искусству, к художественному произведению и, может быть, даже к поэзии». Среди мастеров научной популяризации, чьи произведения отличаются высоким художественным уровнем, можно назвать также имена К. Тимирязева, К. Циолковского, А. Брема, К. Фламмариона. Есть основания думать, что чем глубже художник знает предмет, которому посвящает свое произведение, тем ярче и увлекательнее он пишет о нем. Обнаруженная В. Архангельским «трагедия» возникает обычно при высоком (да простят читатели технический термин) «коэффициенте незнания».

Убедительным ответом В. Архангельскому послужат слова начальника Управления по производству фильмов Министерства культуры РСФСР А. САЗОНОВА:

— В нашей научно-популярной кинематографии существует одна связующая, главная тема, общая для всех произведений,—борьба человека с природой, покорение природы на благо обществу. Это сверхзадача научно-популярного кинематографа, его философский лейтмотив. Он должен звучать в любой картине — и тогда у нас не будет фильмов, которые только информируют, только сообщают какую-то небольшую сумму сведений по тому или иному вопросу, а будут яркие, полноценные, различные по формам и жанру произведения, стоящие на позициях материалистической науки.

Конечно, разъяснительные функции — это скучно. Но там, где идет борьба, там, где непрерывно продолжаются мужественные схватки ученого с сопротивляющейся природой, там художник вовсе не должен разъяснять, он должен бороться вместе со своим героем и вовлекать в эту борьбу миллионы зрителей. А борьба всегда была и будет основой драматургии. В этом не трагедия, а романтика и поэзия научно-популярного кино.

ЗРИТЕЛЬ И ПРОКАТ

Если скука в научно-популярных фильмах — одна из главных опасностей, то ложная занимательность, вернее развлекательность вместо занимательности — не меньшее зло. И об этом говорили выступавшие.

И украшательство и скука имеют один корень — равнодушие к науке. Одни «популяризаторы» откровенно скучают сами, ведя разговор о науке, и нагоняют тоску на зрителей. Другие пытаются утешить себя и зрителей, разбавляют «скучную материю» эстрадными песенками, мелодраматическими переживаниями, цирковыми номерами, наивными сюжетными упражнениями. Авторы таких произведений не верят, что существуют в нашей стране зрители, интересующиеся именно наукой, техникой, желающие получить с экрана новые знания.

Конечно, научное кино не обладает такой массовой аудиторией, как художественное. Но на это не нужно и рассчитывать. Ведь лекции в Политехническом музее посещают меньше людей, чем эстрадные концерты, однако никто не пытается заманивать на лекции с помощью эстрадных номеров.

Ограниченность аудитории дает основания иным деятелям кино пускаться в рассуждения, подобные тем, о которых говорил Б. ДОЛИН:

— Когда таких людей упрекают, что они не работают над формой, над мастерством, они отвечают: а зачем работать над этим? Все равно мою картину никто не увидит, она будет лежать на полке.

Таких кинематографистов плохая работа кинопроката скорее радует, чем огорчает. Малочисленность зрителей они воспринимают как некую амнистию от ответственности за идейно-художественное качество своих произведений, как разрешение работать не в полную силу.

О том, какое значение придает государство научному кино, свидетельствуют цифры, которые назвал директор студии «Моснаучфильм» М. ТИХОНОВ:

— Государство ежегодно тратит огромные средства на научно-популярную и учебную кинематографию. Годовая программа нашей студии равна стоимости строительства десяти жилых восьмидесятиквартирных домов или семи-восьми одиннадцатилетних школ. Каждый сюжет журнала «Наука и техника» равноценен по стоимости двум грузовикам, а сюжет журнала «Новости сельского хозяйства» — трем тракторам. Поэтому горько переживаешь, когда вместо научной пропаганды новых открытий, технических достижений, передового опыта видишь пустую, неубедительную информацию, бессодержательную, ремесленно сделанную ленту.

— Напрасно думают,— продолжает М. Тихонов,— что научно-популярные фильмы не доходят до зрителей. Хотя прокат и плохо продвигает наши филь-

мы, миллионы пар глаз видят их — на экранах кинотеатров, по телевидению. А через «Интервидение», «Совэкспортфильм», Комитет по культурным связям с заграницей наши фильмы смотрит немало зрителей в других странах. Все это говорит о том, что государство много нам дает и вправе многого от нас требовать.

А. Згуриди рассказал о встрече с представителями прокатных организаций республик. Во многих местах дело наконец сдвинулось с мертвой точки. В крупных городах начинают показывать Большие программы, в которые включают научно-популярные фильмы. Удлиненные сеансы пользуются успехом. В г. Калинине, например, создан совет содействия, пропагандирующий научно-популярные фильмы, организована демонстрация этих фильмов, причем все сеансы переполнены.

Однако Б. Долин сообщил, что директора кинотеатров жалуются на отсутствие фильмов для Больших программ, на незначительные тиражи фильмов.

ГЕНЕРАЛЫ И АРМИЯ

Разговор о генералах и армии, начатый статьей В. Шнейдерова, продолжили многие выступавшие. Оказалось, что киногенералы научно-популярных студий в огромном большинстве достигли такого возраста, когда настоящие генералы уходят в отставку.

— Представьте нашу тревогу,— сказал А. Згуриди,— когда мы установили следующие цифры: на Московской студии только один режиссер моложе тридцати пяти лет, пять — от тридцати пяти до сорока, четырнадцать — от сорока до пятидесяти лет, сорок шесть — от пятидесяти до шестидесяти лет (более пятидесяти процентов) и двадцать три режиссера старше шестидесяти лет (более двадцати пяти процентов). Примерно такое же положение на других студиях, они не получали пополнения, так же как и мы.

Однако сейчас, по мнению А. Згуриди, дело идет к лучшему. Несколько лет назад Министерство культуры СССР разрешило ВГИКу организовать мастерские режиссуры научно-популярных фильмов. Впервые в истории научной кинематографии в стенах высшего учебного заведения началась подготовка молодых творческих кадров, способных прямо с вузовской скамьи идти к нам на студии и работать по нашей тематике. Это замечательное дело, которое трудно переоценить. Раньше кадры готовились только для художественной кинематографии. В будущем году Б. Долин, отдающий делу подготовки молодых режиссеров много времени и сил, выпускает первую группу своих учеников. Следом за ним выпустят курс А. Згуриди совместно с Г. Нифонтовым. К нам придут подлинные энтузиасты научного кино, сознательно выбравшие этот творческий путь. Многие из них еще до поступления во ВГИК имели высшее образование и научную подготовку. Это будут замечательные кадры.

А. Згуриди сообщает также о другом отрадном факте. В этом году впервые организована во ВГИКе мастерская режиссуры учебных фильмов, в которую приняты люди только с высшим образованием. Разработаны особые программы обучения режиссеров специально учебных фильмов. Это тоже поможет улучшить положение с кадрами на наших студиях.

Студенты проходят полностью теорию и практику киноискусства, а сверх того еще много специальных предметов, которые нужны режиссеру научного кино.

Б. Долин говорит о необходимости подготовиться на студиях к приходу молодого пополнения. Скоро они придут делать дипломы. Надо запасти заранее интересные сценарии для них, создать условия, чтобы они могли с первых же шагов полноценно работать и проявить себя в творчестве.

Мыслями о подготовке молодых режиссеров научного кино поделился и В. Архангельский. Он высказал пожелание, чтобы молодежь, придя на студию, встретила со стороны старых, опытных мастеров и руководства понимание их идеалов, их замыслов, помощь и поддержку. Не следует подолгу испытывать их на ассистентской работе — это отучает от самостоятельности, от инициативы, от творческих поисков. Пусть сразу берутся за большие и ответственные дела, их этому учили, и они смогут проявить свой талант, свои знания.

О КРИТИКЕ И О ЧЕСТИ МУНДИРА

Можно было бы на этом закончить наш отчет, если бы не было тех обстоятельств, которые вынудили председательствующего А. Згуриди перед закрытием собрания сказать: «Мы должны простить друг друга за невольные резкости, которые были допущены со всех сторон».

Увы, «резкостей», как деликатно выразился А. Згуриди, было более чем достаточно. Некоторые ораторы вместо обсуждения вопросов по существу выступили с обвинительными речами в адрес авторов статей. Трудно поверить, что ими руководило желание помочь развитию научно-популярной кинематографии, что они стремились нарисовать объективную картину положения дел, трезво взвешивали успехи и недостатки. К сожалению, в этих речах проявилось другое — нетерпимость к критике, позиция защиты чести мундира во что бы то ни стало. К числу выступлений подобного рода относятся выступления Г. Мельника и А. Ткачева. Они пытались подменить анализ и критику состояния дел

на студии навешиванием ярлыков на неугодных им работников научно-популярного кино.

Весьма недвусмысленно, хотя и в более пристойной форме, высказал свое мнение о статье Д. Яшина Г. Нифонтов.

— Я,— сказал он,— активно протестую против всей его статьи целиком. Дух этой статьи мне внутренне противен. Если человек говорит, что «я, как патриот своего научно-популярного кино, хочу разобраться, что же происходит в моем доме», а сам этот дом рушит направо и налево, то это не патриотическая статья. Вдруг человек зачеркивает все хорошие фильмы, сделанные в последнее время: «Путь к звездам», «...Плюс электрификация...», «Дерсу Узала», «Великий дар природы», «Дорогой предков»,— и говорит: это не то. Разве это патриот своей студии?

Ставя под подозрение искренность побуждений Д. Яшина, он грозно вопрошает:

— О чем же идет речь в вашей статье: это забота о своем доме или о самом себе?

Ему вторит Н. Чуриков:

— Кто дал вам право, товарищ Яшин, говорить в журнале, что фильмы, сделанные «Моснаучфильмом», вызывают протест зрителей.

Это произносится именно тогда, когда Центральный Комитет партии в своем постановлении прямо и недвусмысленно говорит: «На экраны страны выходит большое количество слабых в идейно-художественном отношении кинофильмов, справедливо осуждаемых зрителями». Или Н. Чуриков уверен, что «к нам это не относится»?

По мнению Г. Нифонтова и Н. Чурикова, желающие высказать свои критические замечания должны это делать не в печати, а на студии, на собраниях творческой секции.

— Если ты патриот своего дела,—сказал Н. Чуриков,— приди в коллектив и скажи, что тебя волнует, что тебе не нравится, помоги товарищам. Там ты можешь ругать как угодно...

— Нельзя так реагировать на критику!— справедливо возмутился кинодраматург А. Вольфсон.— Получается так, что товарищей, которые подняли острые вопросы нашей жизни, представляют здесь в роли хулителей, чернителей, чуть ли не врагов научно-популярной кинематографии. Я считаю, что Арлазоров своевременно выступил в журнале, хотя можно с его точкой зрения соглашаться или не соглашаться. М. Шапров также начал с упреков в том, что авторы упомянутых статей говорят только о недостатках и таким образом чернят работу студии. Но ведь авторы писали не отчет, в котором сначала перечисляются достижения, а затем говорится, что «наряду с достижениями имеются и недостатки». У авторов статей была иная цель — рассмотреть именно недостатки, поговорить о том, что мешает нам работать, найти пути к исправлению дела, помочь дальнейшему развитию нашей научно-популярной кинематографии. К этому призывает нас и последнее постановление ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии», которое в равной мере касается и всех нас, работников научного кино. Без критики мы не сдвинемся с места, этому учит нас партия, и нам не пристало бояться критики и отбиваться от нее.

В этом же духе высказался режиссер М. ТОВАРНОВ.

— Не совсем правильным был тон некоторых товарищей,— говорит он.— Мы несколько отвыкли, отучились от острых, принципиальных споров. Правильно поступил журнал, напечатав статьи. Правильно поступили товарищи, выступив в печати.

●

Постановление ЦК КПСС подчеркивает, что в работе по руководству кинематографией главное должно состоять не в том, чтобы подвергать критике уже созданные слабые в идейно-художественном отношении фильмы, а предотвращать появление таких фильмов, предупреждать возможные срывы и неудачи отдельных работников кино, оказывая им помощь советами, беседами. Чтобы выполнить это важнейшее указание, надо создать на студиях товарищескую обстановку, способствующую развитию критики и самокритики, следует также более решительно выдвигать молодые талантливые кадры. Настало время, когда, продолжая и развивая то хорошее, что с годами было накоплено на студиях научно-популярных фильмов, надо сделать решительный шаг вперед.

Э. ДВИНСКИЙ

Редакция с удовлетворением отмечает, что опубликованные в журнале статьи привлекли внимание широкой общественности, явились толчком для обсуждения важнейших проблем развития научного кинематографа.

Такой откровенный и честный разговор мог возникнуть только после XX съезда КПСС, в результате огромной работы партии по разоблачению культа личности, в результате создания благотворной атмосферы для свободного и нелицеприятного обсуждения наболевших вопросов.

Редакция не считает дискуссию законченной. Мы ждем новых выступлений деятелей научного кино всех студий.

Владимир СКУЙБИН

Этим дорожу

Совсем недавно я прочитал рецензию на новый фильм. О, рецензент был на высоте современных требований! Он хвалил авторов фильма за их тяготение к «десюжетизации» и «дедраматизации». И только в конце статьи, как непростительный срыв, он с сожалением отметил драматическую ситуацию.

«Де, де» — сакраментальная приставка... Ею пестрят газетно-журнальные полосы.

Поиски художниками новой стилистики, новых средств выражения жизненного материала понятны и близки. Но как вредны бесконечные попытки канонизировать новаторство, делать нормативным найденное, превращать его в моду, подобно пиджаку, который в прошлом году носили на трех пуговицах, а в этом уже на двух.

Еще недавно мне приходилось слышать мнение о несоответствии современному языку и даже об архаичности всякого рода воспоминаний, сновидений и т. п. Но вот пришел Ален Рене, и еще одно «табу» разлетелось в прах. А сейчас А. Тарковский весь фильм построил на контрасте реального и сновидений. И поэтому утверждения критических схоластов для меня уже не имеют силы. Вопреки их заявлениям для меня не существует кинематографа без драматизма — драмы чувств, драмы идей...

Разве лучшие фильмы зарубежного и советского кино, лишенные традиционного сюжета, не драматичны? Разве не драматичны «Сладкая жизнь», «Голый остров», «Рокко и его братья», «Девять дней одного года», «Иваново детство»?

Даже на моей памяти было много теорий: повествовательное кино, кинороман и кинодрама, теория бесконфликтности и теория драматического конфликта, динамическое кино и фильм-размышление, фильм-наблюдение, теория дедраматизации, антисюжет и антифильм, прямое кино и многое-многое другое.

Как человек впечатлительный, я легко подвергался воздействию различных влияний и с такой же завидной легкостью расставался с очередным увлечением, обретя новое. Меня бросало то в лед, то в пламя. Еще будучи студентом, я с трепетом внимал словам Эйзенштейна о соответствии построения «Броненосца «Потемкин» требованиям пятиактной древнегреческой трагедии. Когда я услышал о возможности построения кинокартины подобно четырехчастной музыкальной форме, мне грезился фильм, сделанный по принципу сонатно-симфонического аллегро.

Я вспоминаю, как, уже работая на «Мосфильме» ассистентом, я сидел с товарищем по курсу на одной дискуссии. Выступал известный режиссер. Он темпераментно, умно излагал свою позицию по какому-то вопросу. Мой товарищ, подпрыгивая от возбуждения, говорил мне:

— Вот здорово и как правильно!

Затем выступал другой, не менее известный режиссер. С железной логикой, аргументированно и обстоятельно он опровергал выступавшего перед ним оппонента, развивая свои взгляды. Мой товарищ, напряженно внимая выступающему, иногда поворачивался ко мне и говорил:

— Черт те что! Ведь и это правильно!

Я молчал, но должен признаться, что мои ощущения были близки эмоциям моего товарища. Просто перед нами выступали

две крупные личности, две яркие индивидуальности, два авторских начала в кинематографе. А мы напоминали некое подобие флюгера, который колеблется под сильным напором ветра.

Проходят годы и годы, пока обретается собственная позиция, вырабатывается личный взгляд, своя собственная точка зрения на вещи, на выбор тематики, на постановку проблемы, на поиски стиля.

Я говорю не о застывшей сумме взглядов, не о какой-то незыблемой платформе. Естественно, взгляды меняются, но остается то сокровенное, что присуще только тому или иному человеку...

Когда мне позвонили из журнала и попросили написать статью, я спросил:

— О чем?

— Напишите о вашей трилогии...

Пять лет работы. Четыре фильма. И мало, очень мало времени для размышлений.

«Трилогия»... Оставляя в стороне некоторую неловкость от употребления этой формулы, я думаю: какая все-таки связь существует между тремя последними картинами — между «Жестокостью», «Чудотворной», фильмом «Суд» (последняя работа осуществлена мною совместно с А. Манасаровой).

Меня всегда интересовал драматический характер, характер, раскрывая историю которого, можно одновременно вскрыть какие-то коллизии социального плана, поставить проблемы общественного звучания.

Однако замыслы всех трех фильмов рождались у меня по-разному.

Я отчетливо помню то потрясение, которое я испытал, прочитав «Жестокость». Черт возьми, как удивительно совпадали мысли нилинских героев с тем, что волновало тогда и мучило мое поколение! Да и не только моих сверстников, пожалуй, всех, кто остро переживал события недавних лет, связанные с культом личности.

Я бросился с двумя номерами журнала «Знамя», где была напечатана «Жестокость», на студию. Я хотел ставить фильм только по этой повести. На меня смотрели с недоверием. У меня было немного шансов на успех. Я работал ассистентом режиссера на третьей картине. Мой руководитель по ВГИКу Г. В. Александров однажды в беседе сказал мне: «Вы только вдумайтесь в это слово — «режиссер». Какая величайшая ответственность ложится на плечи режиссера. Много нужно знать и уметь, чтобы взять эту ответственность на себя. Я удивлен, что вы, еще молодой и неопытный человек, претендуете на то, чтобы называть себя режиссером».

Дирекции понравилась идея ставить фильм по повести П. Нилина, но, увы... без моего участия. А мне предложили, как и многим в то время, сделать небольшой фильм для детей.

Я выбрал А. Гайдара. Ведь он так помогал уже не раз молодым дебютантам!

Работая над фильмом «На графских развалинах», я не оставлял мысли о «Жестокости». К счастью, попытки нескольких режиссеров взяться за постановку фильма были неуверенными. Варианты сценария, подготовленные за это время, были отклонены, и мы начали работу с П. Нилиным над новым вариантом. Так без всякой паузы я приступил к съемкам нового фильма.

В работе над «Жестокостью» мне пришлось пересматривать свои позиции, потому что материал, проблематика нилинской повести требовали совершенно иного подхода. Все то, что было логично и уместно в предыдущем фильме, оказалось абсолютно неподходящим, неприемлемым в «Жестокости».

Простота выражения, ясность трактовки, правдивое и естественное поведение людей — вот задача, которую я поставил перед собой. И начиная работу над «Жестокостью», я прежде всего задумался о том, как подчинить все элементы фильма главному — образной передаче смысла нилинской повести, ее проблематики, ее характеров, ее своеобразной интонации — интонации простой, скромной, суровой и мужественной.

Как нилинской повести был чужд образ Веньки «с пылающим взором», так и стилистика фильма должна была быть освобождена от эффектной красивости и подчеркиваний в духе узелковских восклицаний.

Главное для меня в поисках формы — это естественность, оправданность всех средств выражения. Это касается и мизансцены, и построения кадра, и связанного с этим движения камеры, ракурсов, и в первую очередь сюжета.

Я не могу сказать, подобно вышеупомянутому рецензенту, что после фильма «На графских развалинах» для меня уже была ясна неплодотворность острофабульного решения. Но меня уже не удовлетворяла внешняя эффектность и динамичность построения, подогревающая зрительский интерес и неизбежно уводящая от человека.

Не удовлетворяла и исключительность положений, которая подменяла подробность человеческого поведения, правду характеров и ситуаций.

Многое пришло в фильм не только как результат собственных размышлений, но иногда как прямое, благотворное влияние, в частности, итальянского кино. Например, прием рассказчика-очевидца, от лица которого ведется повествование и который является и комментатором событий прошлого.

Этот прием, очень «интимный» и ненавязчивый, как бы незаметно вводил зрителя в самую гущу происходящего. Прием свидетеля и рассказчика сочетался в фильме с прямым действием, независимым от рассказа очевидца. Это сообщало фильму композиционную свободу и разнообразие в повествовании, вместе с тем раскрепощая его от сюжетной нарочитости.

В «Чудотворной» событийная сторона была для меня второстепенной, была лишь поводом к выявлению духовной драмы людей. В фильме «Суд» упругая фабула, казалось бы, лежит в основе конструкции, но ничего нет ошибочнее такого представления. Мы с самого начала «разрушаем» интригу, разоблачаем первую возможность построения детектива. Мы сразу говорим зрителю: вот пуля Митягина, она убила медведя, значит Дудырев убил человека. Все дальнейшее развитие фильма идет только от образов к сюжету. Размышления, мучения, переживания, столкновения взглядов — вот что движет картину. Если зритель смотрит фильм, то не потому, что его увлекает загадка — кто же убил, а потому, что его захватывает духовная драма Семена. В работе над «Жестокостью» мне пришлось преодолевать привычные, устоявшиеся представления. Например, один из ведущих членов нашего коллектива — второй режиссер,— человек, который работал в советском кино буквально с момента его зарождения, выдвинул целый ряд категорических претензий.

Он сказал:

— Я считаю сценарий несделанным, рыхлым и вялым, сюжет его разваливается. В нем нет напряжения, динамики. Фильм по этому сценарию, поверьте моему опыту, не получится. Я считаю, что упущена прекрасная возможность для создания напряженного сюжета. Я предлагаю ввести, например, эпизод нападения банды Воронцова на районный центр. И когда Венька со своими товарищами сидит в ресторане, пуля проносится над его головой, разбивает стекло, затем — погоня, бой, и, наконец, поимка Воронцова. На мой взгляд, излишне подробны, замедлены сцены допросов, где Венька и Лазарь Баукин утопают в длинных диалогах. К чему вся эта тягомотина? Далее, в сцене в избе Кланьки, когда Венька с товарищами спокойно разговаривают, я предлагаю, чтобы для обострения действия дед, сидящий на печке, начал стрелять из маузера в Веньку...

Это лишь краткий отрывок из развернутой и подробной программы этого человека, который хотел искренне, с самыми добрыми намерениями помочь мне сделать фильм, похожий на тот, который я только что сделал.

Мне пришлось собрать всю группу и подробно изложить свои взгляды на фильм.

Я рассказал, что главное в фильме — не занимательность сюжета и не детективная сторона дела, не бои и погони и не поимка Воронцова. Я так долго добивался постановки фильма не для того, чтобы сделать приключенческую историю из жизни уголовного розыска начала 20-х годов. Меня глубоко взволновали мысли этой повести, ее огромная внутренняя наполненность. Ведь борьба за человека, за Правду с большой буквы, против тупости, бездушия, жестокости — вот что составляло пафос этого фильма. Повесть Нилина вышла в то время, когда в нашей литературе делались лишь первые попытки осмысления того, что происходило в стране в период культа личности. «Жестокость» была мне особенно интересна еще и тем, что, говоря о 20-х годах, она, по сути, касалась сложных и волнующих жизненных вопросов совсем не столь отдаленного прошлого.

Увы, должен признаться, что мои слова не произвели ожидаемого впечатления на моего оппонента. Он заявил:

— Я думал, что моя главная задача — помочь молодому режиссеру поставить фильм по полноценному сценарию. И если мой опыт и знания не получают поддержки, то не знаю, зачем я нужен в этой группе.

Мне пришлось потратить немало усилий, чтобы удержать этого доброго и милого человека, с которым мы потом дружно работали на картине.

Но труднее всего мне пришлось в преодолении самого себя. Эта перестройка была мучительной и не всегда успешной.

Я начал съемки с пролога. И как-то так получилось — то ли тщеславное желание удивить, то ли инерция прежнего фильма,— что в этом прологе был применен изысканный набор приемов. Например, «камера — глаза человека». Эта персонифицированная камера ходила, покачиваясь, подобно человеку, перелезала через поваленные деревья, перебегала, даже опускала глаза. В этом прологе был момент, когда вырубленная тайга поднималась, снятая обратной съемкой, не говоря уже о ракурсах: мы снимали или с земли, или сверху — середины просто не было.

Первые полторы тысячи метров...

И вот я в просмотровом зале. Нет, ни Веньке Малышеву, ни Лазарю Баукину не подходил этот изыск, эта придуманность. Я смотрел материал, корчась от внутреннего стыда. Никто больше не увидел этого злосчастного материала — его нет в фильме.

Правда, как отзвук этого, как дань «романтике» еще звучит в начале фильма песня. О, как я жалею, что не послушался П. Ф. Нилина, который умолял меня выбросить эту песню!

Когда фильм был закончен, один режиссер, которому понравилась картина, сказал мне:

— Мне показалась недостаточно яркой форма. Вы, видимо, как и я, режиссер не «глазной».

Я сам внутренне чувствовал недостаточность формы и зачастую ее несовершенство. Но выбор сделан. Для меня было ясно одно: поиски стиля должны идти только по линии подчинения замыслу, максимального соответствия содержанию. Поэтому так близки мне слова французского режиссера Гремийона: «... Стиль «как таковой» не существует, он не существует отдельно от драмы, а если это возникает, это наносит ущерб драме. Искусство не начинается, а кончается стилем.

Это совсем не означает, что проблема формы не имеет значения, скорее наоборот. Чем больше значения придают содержанию, тем большую важность приобретает, как это ни парадоксально, проблема адекватности формы. Именно в крайнем внимании к содержанию, к смыслу произведения забота о форме и формальном совершенстве находят свое самое большое выражение...»*.

Поиск формы для меня — это поиск выражения сути вещи. Форма — это не «ракурсы», а нечто более глубинное. Вот у Феллини, казалось бы, спокойная композиция кадра, замедленный монтаж. Его форма — это прежде всего своеобразие архитектоники фильма, это сложность и вместе с тем простота композиции, это выбор фактуры, понимаемой широко, как эмоционально воздействующая категория.

Я вижу прямую связь между достижениями современной архитектуры с ее простотой, лаконизмом, ясностью выражения и стилистикой современного кино. Хотя эта параллель рискованна, я позволю себе для ясности позиции это сравнение продолжить. Думаю, что эта связь существует не только в том, что современная стилистика обоих искусств безжалостно расстается с ненужным декорумом, стремясь к поискам соотношений частей и объемов, как выражению сущности вещи, ее внутреннего смысла. Но хочется дополнить это сравнение еще одним наблюдением.

Современное здание требует особенной тщательности в выполнении и высококачественных материалов. Например, часто приходится видеть жилой дом с неряшливо пригнанными швами, выкрашенный известкой. Он сразу превращается в унылый сундук. И наоборот, достаточно посмотреть на великолепный Дворец съездов в Кремле, представляющий собой всего лишь правильный прямоугольник, чтобы ощутить эмоциональное воздействие этого здания. И тут дело не только в самом архитектурном решении, но и в материале — сталь, алюминий, огромные пролеты стекла, — тщательности выполнения,— все это создает удивительную гармонию. Также и кино требует соответствующего качества выполнения декораций, грима, высокого качества фотографии (я говорю не об изобразительности, а именно о качестве фотографии.) Известно, что фанерная стена, небрежно приклеенный парик, плохая серая пленка способны скомпрометировать современную стилистику, и мгновенно лаконизм обращается бедностью, а простота приобретает то неприятное свойство, когда она, как известно, «хуже воровства»...

И все-таки именно эти качества — простота и лаконизм выражения — приобрели для меня принципиальный смысл в постановке трех последних фильмов. Этим я руководствовался в работе с художником и оператором, актерами.

* «Искусство кино», 1961, № 10, стр. 120.

Стремясь к абсолютной достоверности происходящего, среды, быта, я вместе с тем сознательно отказываюсь от подробно разработанного второго плана, от бытовой детализации, концентрируя внимание на главном, наиболее существенном.

К примеру, декорация избы Родьки в фильме «Чудотворная», в которой было отснято более 700 полезных метров. Думая с художником Г. Колгановым и оператором П. Сатуновским об этой декорации, мы отказались от ставшего стандартным аксессуарно-бытового решения интерьера современного колхозного дома. Множество окошек в обрамлении резных наличников или бумажных кружев и ситцевых веселеньких занавесок, пологов, вышитых полотенец, бумажных цветов, обилие семейных фотографий, кухонной утвари и т. п.— все это было решительно отвергнуто.

Декорация выглядит в фильме иначе. От двери, через неширокий проход, образованный большой русской печью и стеной, видна лишь часть комнаты. Темные, необработанные бревна стены, на которой нет ничего, своими линиями властно ведут нас в угол, откуда в неярком свете лампады мерцают белки глаз Нерукотворного Спаса. Две лавки по стенам, сбитый из грубых досок стол, простенький комодик в углу, одна фотография над ним — вот и все, что мы видим. В сочетании с контрастным, несколько мрачноватым световым решением все это создавало ощущение сурового и безрадостного существования, атмосферу религиозного фанатизма — атмосферу, в которой зрела трагедия мальчика с задумчивыми ясными глазами.

Этот принцип экономности и отрешенности от аксессуарности и бытовой детализации в решении декорации работает, казалось бы, в сходных внешних условиях совершенно по-разному, в прямой или обратной связи со смыслом происходящего.

Следственная камера в «Жестокости» — бывшее помещение акцизного управления — низкие своды, подслеповатое окно, стены с потрескавшейся штукатуркой, канцелярский столик-конторка и небольшой портрет Дзержинского на стене — такой мы ее видим в фильме. Но присутствие Веньки Малышева в этой комнате совершенно преображает ее. Постепенно мы привыкаем к этим холодным стенам, они кажутся теплее, простота и даже убогость обстановки приобретают иной характер, как бы становясь выражением Венькиных качеств — его скромности, непритязательности, презрения к удобствам. В присутствии Веньки она даже перестает быть похожей на следственную камеру, как непохожи на допросы разговоры, которые ведет Малышев с Лазарем Баукиным.

И вот комната следователя в другом фильме — «Суд». Она решена в тех же исходных принципах. Аккуратное, свежевыкрашенное помещение, в углу — сейф и письменный стол, на котором в строгом порядке лежат дела — налево и направо. Цветы за зарешеченным окном. Металлическая корзина для бумаг у двери — вот и все. Ее хозяин очень похож на эту комнату. Аккуратный, подтянутый, ничего лишнего. Как похожи интерьер и человек — педантизм и бездушие. Следователь чувствует себя удобно и естественно. И как тоскливо и одиноко здесь Семену Тетерину.

На Художественном совете нас упрекали за решение этой декорации. Говорили: «Прямо кунсткамера какая-то! Неужели нельзя было повесить на стены плакаты, полки с книгами, поставить шкафы с документами?»

А я убежден в обратном, что именно такое решение позволяет направлять зрительское внимание, концентрируя его на главном, на людях, на их взаимоотношениях. И тут хотелось бы поговорить о самом главном для меня — о работе с актером, но это разговор большой и специальный. Могу лишь отметить, что эта работа всецело подчинена уже изложенным выше общим принципам.

В разговоре о стилистике современного фильма неизбежно встает вопрос о так называемом традиционализме и новаторстве. У нас бытуют в теории и осуществляются на практике подчас совершенно неверные и противоречивые представления об этих понятиях.

Последние книги и масса журнальных статей содержат такое количество противоречий и своевольных толкований, такое неясное и произвольное употребление терминологии, что становится невозможным сделать какие-либо ясные выводы из всего этого теоретического изобилия.

Но уже сегодня ясно одно — это очевидно для всех,— что современное кино, как зарубежное, так и отечественное, в своих лучших образцах, уделяя основное внимание человеку, подробностям его поведения,

добиваясь безукоризненной достоверности характера и обстоятельств, отказывается от изобразительной изощренности, от избыточной метафоричности, от подчеркнутых ракурсов, от искусственно построенной композиции кадра.

Нарочитость мизансцены, композиции кадра способна поставить под сомнение любые ценности фильма, не исключая и самой сути произведения. Эта изобразительная орнаментика может превратить достоверную картину жизни в порой искусно сделанное, но все же искусственное ее подобие.

Недавно по телевизору мне пришлось увидеть несколько эпизодов из болгарского фильма «Как молоды мы были» Бинки Желязковой по сценарию Христо Ганева. Я хочу сразу же оговориться. Я не могу судить о всем фильме. О его достоинствах свидетельствует золотая медаль, полученная на II Международном кинофестивале в Москве. Да и в первых трех отрывках, виденных мною, первых трех эпизодах — на крыше, засада и подпольная квартира — видны профессиональное мастерство режиссера, хорошая работа актеров и высокий изобразительный уровень.

Однако эти эпизоды уже настораживают изысканностью мизансцены. Но вот четвертая сцена — в осеннем лесу. Голые деревья, опавшая листва, двое — руководитель подпольщиков и героиня фильма. Он сообщает девушке, что член организации, человек, которого она любит, возможно, предатель. И мы видим на общем плане с верхней точки, как героиня делает шаг назад. «Нет, этого не может быть!» (Я пересказываю примерно.) Она в ужасе отступает шаг за шагом. «Нет, я не верю!»

Фальшь пластического решения резанула меня. Героиня вынимает конверт с письмом любимого, письмом, которое он ей дал перед выполнением задания. В нем он говорит о своей любви к ней. Перед лицом возможной смерти это потрясающие слова. Но что мы видим? В то время как руководитель читает письмо вслух, героиня с необыкновенным изяществом приникает к дереву, и мы видим два профиля, разделенные деревом, направленные в разные стороны,— красиво! Далее она плавно вращается вокруг ствола, потом перебегает к другому стволу, затем еще к одному — и снова приникает к нему.

В это время камера медленно отъезжает, и мы снова видим распростертые над героями оголенные ветви деревьев. Мы слышим голос, читающий письмо. И как странно: я слышу слова о любви, о смерти, о подвиге и вижу в этих надуманных, безумно красивых мизансценах бестактность по отношению к героям фильма, по отношению к их делу. И это особенно досадно. Ведь авторы фильма—сами бывшие партизаны и подпольщики. Это их юность должна пройти перед нашими глазами, а я не могу поверить, что это было так, что это могло быть так. Я думаю о мужестве людей должно рассказывать достойным их языком, скромным и мужественным.

Сегодня средства выражения «новаторского» кино становятся не только неуместными, но и зачастую бестактными, оборачиваются дурной традиционностью. Конечно, современная стилистика, отвергая «ходули», непременно предполагает высокую изобразительную культуру.

Простота, отсутствие какой-либо позы и нарочитости — это черты не только современного стиля, но и вообще эстетики современного фильма в целом.

Наши лучшие фильмы — «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Девять дней одного года» — подтверждают эту позицию, позицию поисков глубинной структуры произведения, поисков естественного, не регламентированного выражения жизненного процесса.

То же самое можно наблюдать и в лучших фильмах западного кино.

К сожалению, моя болезнь не позволила мне видеть многие интересные фильмы последнего времени, но то, что я читал, дает возможность судить, что и Антониони, и Кассавитис, и, как говорят, последний фильм Марлена Хуциева пролагают дорогу именно такой стилистике, где жизненная правда находит выражение в наиболее естественной и потому наиболее яркой и убедительной форме.

И в фильмах, которые мне удалось посмотреть,— «Хиросима, моя любовь» Алена Рене, «Сладкая жизнь» Феллини, «Рашомон» Акиры Куросавы,— свободных от наивного употребления «новаторских» средств, поиски формы идут по глубинным каналам.

Эти фильмы объединяют одно — новая форма выражения жизненного содержания. Отказавшись от традиционного сюжета, который, очевидно, пугает авторов своей классической сделанностью, они находят со-

вершенно новое, оригинальное сюжетно-композиционное построение. Об этом много говорилось. Поэтому я не буду останавливаться на этом. Но очевидно одно: и для итальянцев, и французов, и русских, и японцев характерен отказ от всего того в современной стилистике, что не выдерживает проверки жизненной правдой. Критерии просты и всеобъемлющи. Жизнь, жизнь в сложном ее проявлении, свободная от украшений, от барочной орнаментики, взятая в ее естественном течении, опосредствованная в сложных, но всегда оправданных композиционных построениях,— вот что мы видим в лучших достижениях мирового кино.

Но наибольший успех в нашем кино в последние годы выпал на долю фильмов поэтического и романтического склада. Однако наряду с подлинными ценностями часто приходится видеть «поддельные бриллианты» поэтического кино. Ничего, кроме раздражения, не могут вызвать эти фильмы, обильно уснащенные «поэзами» из хрестоматийного набора версификаторов.

И вместе с тем я испытываю творческую радость, видя примеры истинной поэзии. То, что сделали Калик и Дербенев, Тарковский и Юсов, произвело на меня сильное и яркое впечатление.

Их успех закономерен. И это радует. Но я исповедую в творчестве иную веру. Я убежден, что при всей прелести и блеске фантазии Ламориса, не он определяет лицо современного кино. И поэтому самыми большими потрясениями для меня останутся фильмы «Рим — открытый город» и «Похитители велосипедов» (хотя последний уже не устраивает Марселя Мартена с позиций сегодняшнего дедраматизированного «антифильма»).

Картины, поставленные мной, уже сами за себя говорят о моих пристрастиях к кинематографу «прозаическому».

Я убежден, что именно такой кинематограф способен проникнуть в глубины человеческой психологии, подумать о «смысле жизни» серьезно и подробно, вскрыть и проанализировать движения общественной жизни. При всем том, что я очень люблю картину моего друга Миши Калика, мне кажется интересней и важней не просто эмоционально «подать» философские обобщения, скажем, о добре и зле, а рассказать об этом сюжетно связанной системой человеческих характеров. Я за искусство аналитическое прежде всего, каких бы сфер человеческой или общественной жизни оно ни касалось.

Я завидую М. И. Ромму, которому в его последнем фильме удалось выразить то, о чем я тоже давно мечтал сказать. Мне близок и дорог этот фильм.

Я не видел последнего фильма М. Хуциева, но я читал его сценарий, и, судя по отзывам людей, с мнением которых я считаюсь, его фильм и есть та прозаическая картина жизни, охватывающая ее большой пласт, по которой потомки будут судить о целом поколении людей, об их физическом и нравственном облике, о том, что они презирают и что любят, к чему стремятся... Именно так, рассказывая «о времени и о себе», мне хотелось бы делать фильмы...

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

В. МАКСИМОВА

Питомцы славы

Автор назвал свою пьесу героической комедией. Кому-то она казалась легкокрылой шуткой на историческую тему, кто-то пытался сделать из нее всамделишный исторический, даже публицистический спектакль.

Когда замечательный художник сцены Алексей Дмитриевич Попов приступил к репетициям «Давным-давно», ему все слышались ритмы мазурки. Многие мизансцены спектакля Театра Советской Армии так и родились из танцевальных фигур мазурки. Рассказывая в «Воспоминаниях» об этой одной из последних и лучших своих работ, Попов несколько раз повторяет слово «грациозность». Не боится повторить определение слишком «несерьезное» для другого, более серьезного, чем комедийный жанр, и очень осторожно обращается с самим словом «комедия», видимо не считая его достаточно исчерпывающим для этой пьесы в стихах, где счастливо соседствуют торжественность и детское простодушие, танцевальная четкость и безудержный порыв, чуть сентиментальная мечтательность и грубоватая шутка, рвущееся наружу веселье и скрытая печаль и где так ощутима, так важна единая лирическая интонация, звучащий лирико-романтический тон. Без этого пьеса Александра Гладкова, действительно, всего лишь шутка, и бесполезно искать какие-либо иные средства «утяжеления», «усерьезнения» содержания, к которым как будто бы обязывает сама ее героическая, историческая тема. Бесполезно, ибо легкая комедийная ткань порвется, не выдержит непосильной тяжести.

А. Д. Попов назвал «Давным-давно» пьесой в стихах, написанной в плане лирической романтики. Комедия с переодеваниями, дуэлями, гусарскими пирушками, традиционным синим пламенем жженки послужила рождению спектакля мечтательного и лиричного, пронизанного искренним патриотическим вдохновением. Постановка А. Попова была лучшим осуществлением «Давным-давно» за все годы ее сценической жизни.

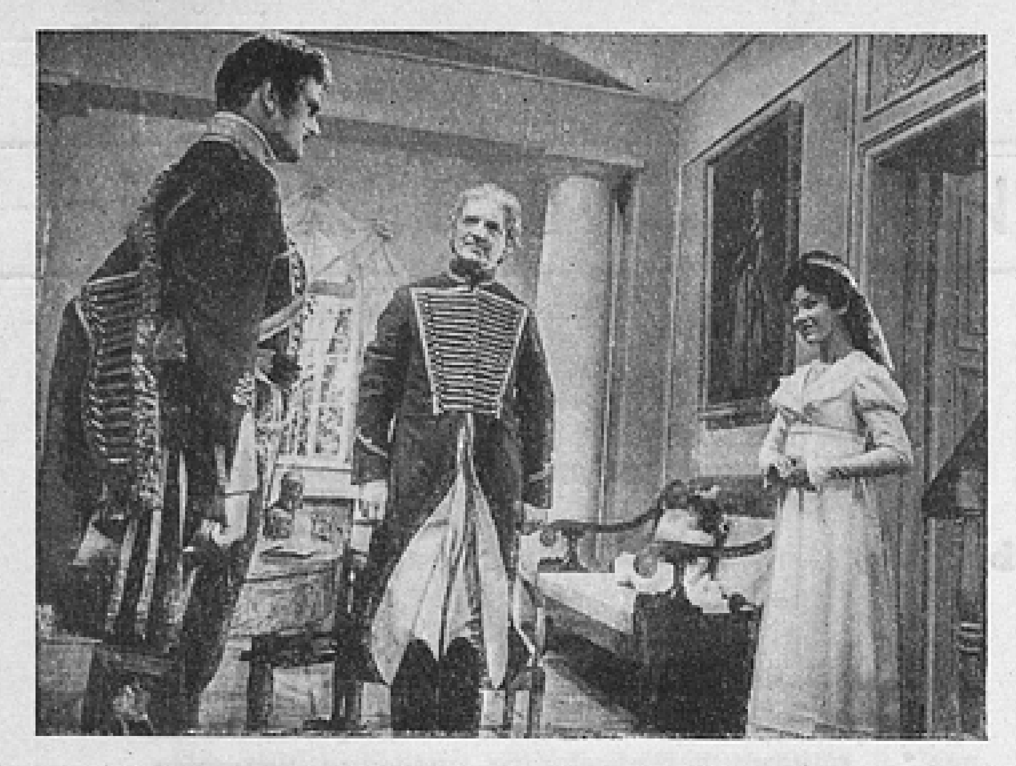
Разумеется, опыт даже лучшего спектакля не весь и не целиком возможно использовать при экранизации. И все же, когда Эльдар Рязанов приступил к съемкам своего нового фильма «Гусарская баллада» *, помимо естественного опасения конкуренции со спектаклем совершенным, поставленным сравнительно недавно и уже совсем недавно возобновленным на сцене того же Театра Советской Армии, помимо естественного опасения проиграть в творческом соревновании режиссер еще должен был испытывать и чувство благодарности за тот опыт, за те открытия, которые были сделаны до него и которые отнюдь не маловажны в работе над этой особенной, талантливой пьесой.

Разрывается на экране старинное ядро, возникают выписанные вязью буквы заглавия, звучит уже будто неотделимая от пьесы музыка Тихона Хренникова, доносятся стремительные ритмы бешеной скачки. В самом начале фильма — праздничное ощущение, искренняя увлеченность безудержным комедийным порывом. И краски фильма праздничны, ослепительны, бравурны — голубизна снегов, сияние зимних солнечных дней, яркость мундиров на снегу...

«Гусарская баллада». Переменив название, режиссер с самого начала заявляет о своем намерении рассказать не только историю кавалериста-девицы Шуры Азаровой, которая вместе с мужчинами сражалась в зимнюю кампанию 1812 года, но еще и поведать о героическом времени, о доблести сынов и дочерей, которым Россия обязана своим спасением.

Сама музыкальность пьесы подсказала форму кинорассказа. Баллада. Не торжественная ода со строгим и возвышенным слогом — старая песня, простая и веселая, передающаяся из уст в уста, сдобренная отличной шуткой. Песня, в которой невозможны и не нужны действительные исторические черты и подробности и в которой будто воплотился сам дух героического времени — славного времени Дениса Давыдова и пушкинских друзей-гусар, питомцев славы. И потому предельно обобщены краски фильма. Для характеристики целого Наполеонова нашествия одна-

* Сценарий А. Гладкова при участии Э. Рязанова. Постановка Э. Рязанова. Оператор Л. Крайненков. Художники М. Богданов, Г. Мясников. Композитор Т. Хренников. Звукооператор В. Попов. «Мосфильм», 1962.



«Гусарская баллада». Ю. Яковлев — Ржевский, В. Кольцов — Азаров, Л. Голубкина — Шура

две черты, всего несколько кадров. Веселая песенка о короле Анри Четвертом, игрушечно стройные, алые ряды непрошенных гостей, легкомысленно и картинно вышагивающих по необозримым российским снегам,— это начало похода; шествие странных фигур в фантастических лохмотьях, та же песенка, утомленно и печально пробивающаяся сквозь смоленскую метель,— это конец.

И сам буйный гусарский дух, сама безудержная удаль и отвага питомцев славы переданы все в той же приподнятой, песенной, поэтической манере.

Правда, иногда это увлечение ратной отвагой, ратными подвигами становится чересчур самодовлеющим. Скачек, отчаянных схваток, стрельбы и сабельных ударов все-таки многовато даже и для гусарской баллады, тем более что порой эти военные эпизоды фильма выглядят неким заимствованием из уже виденных нами западных кинокартин, с той только разницей, что там прыгал с дерева в седло неприятельской лошади отважный Робин Гуд и мушкетеры, а здесь точно таким же манером освобождает императорского посла генерала Балмашова корнет Азаров; там старые слуги, чем могли, помогали своим добрым господам — и здесь старый Иван, забравшись на антресоли, лупит по французским головам лихой дубинкой и скидывает диван на спины дерущихся внизу французов и т. д.

Кажется, постановщик чересчур положился на все эти многочисленные, но в общем-то не слишком многообразные батальные сцены, отдал им главенствующую роль в характеристиках героев. И та самая обобщенность и условность баллады, которая хороша в батальных эпизодах, обернулась своей крайностью в характеристиках героев и действующих лиц фильма. Многие и достаточно полно выписанные персонажи «Давным-давно» превратились в лица эпизодические, образы одной-единственной черты: разочарованный, переживающий драму сердца, ищущий смерти под французскими пулями офицер Пелымов (Л. Поляков), очаровательная Жермен (Т. Шмыга), которая появляется в «Гусарской балладе» лишь для того, чтоб пропеть свою очаровательную песенку, суворовский солдат Иван (Н. Крючков), старый воин, друг Кутузова, майор Азаров (В. Кольцов). Если это в какой-то мере простительно в отношении второстепенных героев, то неожиданную потерю индивидуальности, эту чрезмерно общую манеру, одноплановость образов трудно объяснить, когда дело доходит до Ржевского и Шуры, двух главных героев фильма. Мужественный, ловкий и отважный Ржевский — Ю. Яковлев. Мужественная и отважная Шура — молодая актриса Л. Голубкина. Отважные и веселые их друзья. Отважные и веселые, отлично скачущие на конях, отлично стреляющие, отлично пьющие пунш и дерущиеся на шпагах. Оказывается, этих весьма неразнообразных качеств довольно и для второстепенных и для главных героев «Гусарской баллады».

Ю. Яковлев, правда, пытается внести в образ некие нотки юмора. Но старания актера особенно очевидны и ощутимы, в то время как всякая намеренность и нарочитость противопоказаны характеру Ржевского, который доверчив, весел и простодушен, как дитя.

Шуру Азарову играет совсем юная Лариса Голубкина. Две великолепные предшественницы Голубкиной в театре — Л. Добржанская и Л. Фетисова — каждая создали свою особенную героиню. Добржанская играла девушку, вступившую в ослепительную пору юности, очаровательную, лукавую, нежную, счастливую своим первым и большим чувством к Ржевскому. Шура Фетисовой была непосредственной и озорной, легко ранимой и отважной девчонкой.

Л. Голубкина отлично поет, легко и пластично движется. У нее хороший темперамент, естественное чувство юмора. Но переодевшись в гусарский ментик и став юношей-корнетом, она на наших глазах забывает о своей героине. Буквально становится корнетом Азаровым, старается, чтобы не только гусары никак не распознали в ней девицу Шуру, что, собственно, и полагается по ходу действия, но чтобы мы, глядя на бравого корнета, который так легко и ловко щелкает каблуками, и выхватывает из-за пазухи конверт с донесением, и прыгает на ходу в седло, и пьянеет в сцене на привале,— чтобы и мы забыли, что под мундиром бьется трепетное, нежное и отважное девичье сердце. Увлекшись обманом, Голубкина играет ловкого мальчика-корнета, совсем и незаслуженно забыв о своей героине. И потому запоминаются сцены, где нужна дерзость, ловкость,

отвага (все те же качества, сказавшиеся в Ржевском и других), и нет лиричнейшего прощания с куклой и старым домом и детством, и не звучит объяснение с Ржевским в финале. Нет этого ощущения вырвавшегося наружу, так долго таившегося и торжествующего теперь чувства любви и в центральном, главном и, в сущности, драматичнейшем объяснении Шуры с Кутузовым, когда она умоляет фельдмаршала оставить ее в армии. Слезы героини всего лишь забавны.

В правах и даже обязанностях каждого режиссера свое собственное, особенное прочтение драматического произведения. Нельзя предлагать художнику уже апробированные, хоть и отличные рецепты. Но мы не случайно начали статью со слов большого режиссера А. Д. Попова о комедии «Давным-давно». Написанная в откровенных традициях водевиля, она все-таки не водевиль. Ярко выраженные черты комедии положений все-таки не дают права считать ее таковой. И в замечании А. Д. Попова о «плане лирической романтики», в котором написана пьеса «Давным-давно», звучит негласный призыв всмотреться в характеры персонажей и предостережение не увлекаться лишь очевидной и захватывающей комедийной стихией сюжета. Из двух избираемых — характеров и ситуации — Э. Рязанов выбрал последнее. И, как и следовало ожидать, потеряв в характерах, «Гусарская баллада» потеряла и в главном—в самом ощущении времени, в правде и точности ощущения. Исчезла какая-то особая, трудно определимая словами детскость пьесы, ее грация и та доверчивость и наивность героев, в которых заключено огромное обаяние пьесы.

Неосознанное стремление режиссера «ничем не утяжелять» веселую историю корнета Азаровой, отказаться от многоплановости, подтекста, многообразия в веселых своих героях обернулось противоположностью. В целом фильм получился тяжеловеснее пьесы и спектакля, герои — прямолинейнее и грубее.

А то, что опасения «утяжелить» комедию, задержать стремительные комедийные ритмы излишней детализацией и подробностями характеристик героев были напрасными, доказывает образ, который стал главной удачей и поистине великолепной удачей и фильма, и режиссера, и исполнителя.

Кутузова играет Игорь Ильинский. Комедийность и лаконичность ситуации, в которой появляется престарелый фельдмаршал в фильме, не помешала созданию характера самого емкого и богатого в «Гусарской балладе». Не помешала, лишь потребовала иных красок, неуловимых, легких и точных, открыла какие-то особенные, человечные своей простотой и обыденностью черты легендарного воина. Наверное, это была и самая трудная из задач в фильме: героический образ, который история запечатлела и



«Гусарская баллада». Л. Голубкина — Шура, И. Ильинский — Кутузов, А. Ходурский — Нурин

отлила в бронзе,— в комедийнейшей из ситуаций. Старый и очень усталый Кутузов вылезает из кареты и идет по чисто вымытым штабным половицам. Вся безмерная усталость старого солдата, взвалившего на себя бремя ответственности за отечество,—в том, как он идет. Очень верно найден этот шаг фельдмаршала. Но в его вскинутой на массивных плечах тяжелой голове, в зорком и хитром взгляде единственного глаза чудится скрытая веселость. Фельдмаршал в отличном настроении. Фельдмаршал весел, оттого что такой морозный, такой отличный день за окном, такая русская с крещенскими холодами зима, оттого что армия гонит французов, оттого что так весело и влюбленно кричали сейчас войска, приветствуя своего полководца. И этот найденный тон отличного настроения, сдержанной энергической веселости будет ощущаться во всей сцене объяснения с Шурой, в том, как с удовольствием и по-стариковски уютно будет устраиваться Кутузов у горящей печки, взглядывать на ладного мальчишку-корнета, и еще заговорщически подбивать его бросить штабную скуку и проситься в отряд. А после того как Шура с юношеской горячностью скажет о своей жизни в армии: «Прекрасно, ваша светлость»,—Кутузов отзовется: «И я так думаю, прекрасно...»

«Гусарская баллада»



Прекрасно. Зима, и замерзает в российских снегах отступающая Наполеонова армия, и русские солдаты бьют доселе непобедимых французов, и близок конец войне, и выполнен долг перед отечеством — вот что прозвучит в одном единственном слове «прекрасно».

Это русский человек, истинно русский и любящий все русское. Его радует зажженная в морозный день печь, румяное лицо юного корнета и русская речь, и сам он великолепно, прочно, с удовольствием произносит простые, не тронутые французоманией русские слова. И юмор его, лукавый, народный юмор от простоты, от душевного здоровья, от неразрывной слитности с теми, кто под его началом и каждого из которых он различает в лицо и любит. В том, как Кутузов — Ильинский досадливо и непреклонно отстраняет хлеб-соль, поднесенные штабными угодниками, и иронически советует «убрать подальше эти булки», в том, как холодно, с презрительным изумлением смотрит на парижского шаркуна графа Нурина (А. Ходурский),— вся его строгость и простота.

И потом это очень добрый человек. Он пугается слез Шуры и тычется беспомощно и поспешно с носовым платком, и гладит по голове незадачливого корнета, и хочет казаться суровым и разгневанным, а сам восхищается юной участницей кампании, которая была не по женским силам. Сплав напускной суровости и искреннего добродушия, юмора и серьеза, стариковского лукавства и бодрой веселости, убеждающее и сильное ощущение простоты и человеческой крепости рождены в образе большим талантом актера.

Сама удача Ильинского выходит за рамки частных удач, становится событием, открытием, свершение которого состоялось, несмотря на то, что у актера были в этой роли великолепные предшественники. Большой комедийный актер доказал, что и в комедии, даже в такой, загруженной событиями, увлеченной стремительным движением сюжета, уместен, необходим глубинный поиск характера.

Эльдар Рязанов — режиссер комедии. Нужно отдать художнику должное: он верен своей привязанности, трудной любви к комедийному жанру, которая чаще вознаграждается терниями, чем розами. До сих пор сферой интересов режиссера была современность. Сегодня он обратился к истории, поставил на экране произведение, которое уже в какой-то мере стало классикой легкого жанра. И хотя эта последняя работа удалась не во всем, еще один опыт создания комедии, комедийного характера на экране безусловно важен и интересен для Эльдара Рязанова, упорно и настойчиво работающего на трудном поприще.

Сергей ЛЬВОВ

Недостоверно!

На экраны вышел кинофильм «Грешница» *, снятый по широкоизвестной повести Николая Евдокимова. Разговор об этом фильме мне хотелось бы предварить некоторыми общими замечаниями.

Еще несколько лет назад, когда речь заходила об атеистической теме на экране, вспоминали «Праздник святого Йоргена» . Фильм этот очень неплохой, но бесконечно старый. Для такого утверждения мне не нужно сверяться с фильмографией. Мальчишкой я снимался в одном из эпизодов этого фильма. Это было так давно, что на съемку мы ездили на извозчике! И я очень удивился, когда всего пять лет назад услышал от пропагандиста-антирелигиозника, что «Праздник святого Йоргена» до сих пор показывают на атеистических вечерах, как подкрепление к докладу или лекции. Удивился потому, что вся стилистика картины воспринимается современным зрителем как заслуженная, но давняя страница нашего кино. Трудно себе представить, чтобы в своей наивной гротесковости (отразившей между прочим характерные черты антирелигиозной пропаганды 20-х годов) этот фильм мог спустя тридцать лет играть серьезную роль в идейном споре по вопросам религии.

— Конечно, устарел,— сказал мой собеседник.— А больше показывать нечего.

Действительно, тогда, когда происходила эта беседа, показать было больше нечего. Много лет атеистической темы на экране не существовало. А картины такие были нужны. Скажем вернее: картины такие нужны. Мы не имеем оснований переводить эту фразу в прошедшее время.

* Сценарий Н. Евдокимова. Постановка Ф. Филиппова. Сопостановщик и главный оператор Г. Егназаров. Художник С. Волков. Композитор В. Бунин. Звукооператор В. Зорин. «Мосфильм», 1962.

«Правда» недавно снова напомнила о том, насколько актуальными остаются проблемы атеистической пропаганды. Но те, кому приходилось заниматься этой трудной работой, знают, а те, кому ею заниматься не приходилось, наверное, догадываются, как трудно сделать, чтобы человек верующий пришел на лекцию или читательскую конференцию, которые могут затронуть его религиозные убеждения. Менее известно другое: даже наиболее фанатичным сектам, подчиняющим своих членов множеству запретов, труднее всего в наше время заставить их — особенно молодых — отказаться от посещения кино.

Интересно, что во многих исповедях людей, порвавших с религией, как один из существенных моментов пробуждения интереса к «мирской жизни» упоминается приход в кино. Словом, в зале, где читается лекция на атеистическую тему, трудно надеяться на присутствие тех, к кому эта лекция обращена в первую очередь. А вот в зале, где идет художественный кинофильм атеистической направленности, можно с уверенностью предполагать присутствие зрителей, которые особенно остро, подчас особенно болезненно, но, во всяком случае, особенно лично воспринимают эту тему.

Между прочим — об этом мне случалось слышать от людей, отошедших или отходящих от религии,— психологически немаловажную роль играет то, что в темном зале кино верующий зритель ощущает себя как бы защищенным темнотой от постороннего внимания. Он уверен, что с полотна никто не задаст ему вопроса, никто не обратится к нему по имени, никто не будет вызывать его на спор. В освещенном зале, где идет лекция, особенно в аудитории, где его знают, ему куда труднее...

Еще существеннее другое. Современная религия — будь то православие, будь то католицизм, будь то сектантство во всех его разновидностях — обращается прежде всего к эмоциям. Область разума, область логики она предпочитает обходить стороной. Современный проповедник либо вовсе не станет говорить о библейской картине сотворения мира и человека, либо скажет, что ее нужно понимать иносказательно, либо даже воздаст хвалу науке, изучающей строение Вселенной, оговорив, что у нее и у религии разное поле деятельности — «небо физическое» и «небо духовное». Но ни один проповедник — от самого ортодоксального до самого модернизированного — не обойдет молчанием область человеческих чувств и переживаний: любовь, печаль, страх, веру, надежду...

Вот почему, когда художественная литература, театр, кинематограф обращаются к атеистической теме и говорят присущим им языком, они апеллируют не только к разуму, но и к чувствам; они дают бой на той площадке, где противник безусловно есть и откуда он добровольно ни за что не уйдет!



«Грешница». И. Саввина — Ксения

И если современный католицизм с его многовековым гибким и изощренным опытом воздействия на человеческое сознание тратит силы и средства — большие силы и большие средства — на противодействие фильмам, даже косвенно могущим быть истолкованными как антирелигиозные, а с другой стороны, на поддержку фильмов, которые лишь с очень сложным опосредствованием могут быть использованы в религиозном направлении,—он знает, что делает!

Но если бы произведение на атеистическую тему имело только прикладное значение — как средство переубеждения верующих, о нем, несмотря на всю важность этой задачи, следовало бы говорить скорее на страницах специального журнала, посвященного проблемам атеизма, чем на страницах журнала «Искусство кино».

Однако атеистическая тема дает возможность, нет, она требует прикосновения ко многим сложным и увлекательным проблемам воспитания, выработки мировоззрения. По самой сути своей это тема человековедческая, по своим конфликтам — глубоко драматическая. Недаром такая, на мой взгляд, недооцененная критикой повесть, как «Чрезвычайное» В. Тендрякова, это не столько рассказ, как школьница на время поддалась воздействию религии, сколько страстное раздумье о том, как воспитать в подростках и юношах самостоятельность мышления и твердость убеждений.

Словом, если в последние годы стали появляться фильмы атеистической направленности, этому об-

стоятельству можно только порадоваться. Количественно их немало. Качественно... Но это тема особой статьи, которая сравнила бы сложные и трудные поиски в одних из них и уже выработавшиеся штампы в других. В этих заметках речь пойдет лишь о самом последнем фильме на атеистическую тему — о «Грешнице». Но прежде всего о тех трудностях, которые встречает писатель и сценарист, обратившийся к этой теме.

Трудности прежде всего порождены материалом. То, что кажется привычным, обыденным, бытовым человеку верующему, например, обряды, то большинством современных читателей и зрителей воспринимается как нечто неизвестное, странное, даже экзотическое...

А это значит, что художник должен очень точно определить, чьими глазами, в каком ракурсе будет дан этот материал в его произведении.

На чем построено толстовское описание обедни в «Воскресении»? На том, что писатель показывал читателю, который сотни раз с самого детства присутствовал на этом богослужении и не слишком задумывался ни над привычными действиями, ни над наизусть заученными словами, ни над тем, как выглядят эти действия, как звучат эти слова, если посмотреть на них словно впервые, словно со стороны.

Тон нарочито неуклюжего периода этого описания подчеркнуто деловит и прозаичен, а все торжественные слова переведены в бытовой ряд. Вместо «ризы» — «неудобная парчовая одежда» и даже «парчовый мешок», вместо «агнца» (так на церковном языке называется кусочек, вырезываемый «копьем» из просфоры) — просто «кусочек хлеба», вместо «царских врат» — «перегородки», вместо «потира» — просто «чаша» и, наконец, вместо «таинства преосуществления» — «главное действие».

Такое описание должно производить ошеломительное впечатление на человека, с детства знающего, какой особый, таинственный смысл вкладывает церковь в предметы, находящиеся на алтаре, и действия, около алтаря совершаемые.

Это развенчание высоких слов, это свержение идолов на землю обыденности и составляет внутреннюю конфликтность сцены.

Но современный зритель и читатель, который вовсе не был в церкви и зайдет в нее случайно, воспримет все именно тем свежим взглядом, каким Толстой принуждал читателя своего времени увидеть богослужение. Он не почувствует «кощунства» в этом описании. Его поразит не столько контраст между внешней стороной того, что делает священник, и тем, что эти действия признаны обозначать в глазах верующих, сколько сама безотносительная странность этих действий.

Вероятно, еще более острым будет такое восприятие у человека, который случайно попадает на радение пятидесятников (что, впрочем, весьма непросто) или услышит, как баптисты распевают свои псалмы на мотив современных строевых маршей, или увидит, как адвентисты моют друг другу ноги.

Недаром в зале Театра юного зрителя, где шла пьеса А. Милявского «Тень над переулком», в эпизоде, изображающем молитвенное собрание баптистов, зал весело и недоумевающе смеялся. Всего лишь смеялся!

Автор, который сегодня обращается к атеистической теме и хочет воплотить ее в художественном произведении, адресуется к двум родам читателей и зрителей — верующему меньшинству и неверующему большинству.

Ему обязательно приходится решить, чьими глазами он будет показывать то, что хочет изобразить: глазами человека неверующего, в вопросах религиозных несведущего и потому воспринимающего прежде всего внешнюю сторону обрядов, молитв и т. д., или как бы изнутри, глазами человека, который мучительно избавляется от представлений, еще недавно бывших для него близкими и дорогими, который идет от ощущения внутренней противоречивости религии к полному освобождению от нее. Путь более сложный, но и более интересный. Еще труднее, но, пожалуй, еще интереснее столкнуть эти два ракурса. А художественное единство вещи будет создавать третья, высшая точка зрения — точка зрения автора...

Когда появилась повесть Николая Евдокимова, она привлекла внимание читателей, может быть, особенно потому, что история девушки, счастье которой погублено религией, показана как бы изнутри, глазами героини.

Это нелегко. Но автор справился с этой трудностью. Читая повесть, мы видим не только то, как нелепо выглядит сегодня верующий в глазах человека, свободного от религиозных предрассудков, а прежде всего то, как заставляет религия смотреть верующего на окружающую действительность, какие страхи она ему навязывает, в какие тупики заводит, какие дороги перечеркивает. Вот за счет чего создается внутренняя контрастность и конфликтность повести. Вот почему нам страстно хочется, чтобы героиня духовно прозрела, увидела жизнь такой, как она есть, во всей ее трудности и радости, освободилась от навязанных ей страхов, заставляющих ее даже о любимом—думать, как о сатанинском искушении.

Повесть с внешне несложным, но внутренне драматическим сюжетом, с хорошо выписанным образом главной героини, с достоверным и без преувеличений нарисованным фоном казалась прямо созданной для кино, тем более что Евдокимову присуще то ви́-

дение окружающего, которое позволяет перевести слово в кадр.

Вот один только пример: «Ксения босиком стояла в лужице возле порога, подставив лицо дождику. У ног ее сидел мокрый пес Дармоед, преданно смотрел красными глазами. По дороге проехал грузовик. Ксения проводила его взглядом и вдруг увидела на заборе кружку, ту кружку, которую она повесила там, когда Алексей напился. Тюк-тюк-тюк — стучал дождь по дну кружки...»

Я нарочно выхватил всего один абзац. Мне кажется, что он подсказывает даже смену планов, даже движение аппарата. А если еще добавить, что на роль героини удивительно точно была выбрана Ия Саввина, то были все основания ожидать появления по-настоящему хорошего фильма.

Увы, получилось совсем не так.

Когда сидишь в зале и смотришь на экран, минутами чувствуешь, что все это уже где-то однажды видел, минутами ощущаешь неловкость от фальши, и — самое главное — ждешь и так и не дождешься того момента, когда забудешь, что смотришь на экран, начнешь думать не о работе режиссера и оператора, а о жизни тех, кто движется перед тобой.

Может быть, постановщики Ф. Филиппов и Г. Егиазаров поступили самоуправно с материалом повести? На первый взгляд, нет. Они строго следуют ходу сюжета. В фильм перенесен даже повторный приезд Михаила — жениха, которого навязывает Ксении секта, хотя динамика действия, вероятно, подсказывала сведение двух приездов в один.

Режиссеры не стали развивать даже тех мотивов повести, которым, пожалуй, следовало бы более внятно прозвучать на экране. Денежная зависимость родителей Ксении от секты в повести бегло упомянута, а в фильме звучит еще более глухо. Она сведена к проходной реплике. Прозаическая подоснова того, почему так уверенно распоряжаются в доме у Ксении проповедники и «пророчицы», для зрителя остается неясной.

Почти все реплики, которые звучат с экрана, следуют тексту повести. Создатели картины отказались даже от соблазна дописать эффектный финал. Фильм, так же как и повесть, оставляет Ксению на крутом, обрывистом берегу.

Почему же такое чувство неудовлетворенности оставляет картина? Мне кажется, это происходит потому, что скромной, очень органичной в своей стилистике повести не соответствует ее зрительное воплощение на экране—разностильное и эклектическое.

В фильме есть всего несколько мест, где постановщики дополнили повесть или отступили от нее. Это сцены без слов или почти без слов. Но мне кажется, что именно они яснее всего объясняют, почему не удалась картина.



1
«Грешница». Д. Ильченко — отец, О. Маркина — Евфросинья, И. Саввина — Ксения

Ксения приходит в дом к проповеднику, брату Василию. В повести об этом сказано так: «Ксения остановилась возле глухого, высокого забора. И сразу же загремела цепь, и над забором показалась большая лохматая голова собаки».

Собака, охраняющая дом проповедника, в повести больше не появляется. Да оно и понятно. Как образная деталь она уже «сработала», а как пес, сидящий во дворе на цепи, просто не может оказаться в доме, куда переходит действие. На экране же она присутствует все то время, покуда проповедник говорит с Ксенией. И это не просто большая, но привычная всем дворовая собака, а весьма редкий в наших краях гигант сенбернар. Зрительно столь колоритное животное не может просто присутствовать в кадре, оно притягивает к себе взгляд. Можно представить себе, как радовались в съемочной группе, когда добыли такого пса! Но присутствие собаки, столь огромной, что она воспринимается как некий символ, придает этой сцене нечто многозначительно инфернальное.

...В повести есть много хороших строк, которые передают, как живо и сильно чувствует Ксения природу.

В фильме нет того леса, который описан в повести. Зато есть березовая роща, увиденная глазами другого оператора, роща символическая, роща, взятая из другого фильма. Но это бы еще куда ни шло. Девушку, выросшую в семье деревенских пятидесятников — а это секта, строго запрещающая все мирское,— постановщик фильма снимает купающейся в современном купальном костюме.

Как тут не вспомнить чапековское «Как делается фильм?»: «В вашем фильме тоже должна быть хоть одна сцена,— говорит там киношник писательнице,— где Ярмила купается в лесной заводи. Это будет роскошный кадр!»

Кадр и у постановщиков «Грешницы» действительно получился роскошный, только он непоправимо подрывает доверие к образу Ксении.

...Шофер Алексей, которого Ксения любит, везет ее в город. В повести этот город не назван, но описан с маленькими домиками старых улочек, с несколькими новыми улицами, с только что построенным кинотеатром, с самым обычным магазином игрушек.

Словом, Алексей привез Ксению на обычные улицы обычного небольшого города, показал ей самую обыкновенную жизнь.

Но именно то, как влекли и как страшили ее эти скромные улицы, как восхитила ее витрина маленького магазина игрушек, как была потрясена она в кино, куда попала впервые, позволяет почувствовать, в какой искусственной изоляции выросла эта девушка и как тянется она к настоящей жизни с ее трудом, ее радостями, ее впечатлениями.

Можно понять, почему постановщики не стали показывать посещение кино. Не хотелось давать экран на экране. Но чтобы показать Ксении, как прекрасна жизнь, проходящая мимо нее, они повели ее в парк культуры и отдыха, да не в обычный, а с какими-то сугубо современными аттракционами, которые и в Москве-то не сразу отыщешь! Они вывели ее на широченный проспект с огромными домами и гигантским движением, посадили в глиссер, скользящий по реке. Они подвели ее к витрине пышно убранного салона для новобрачных, приказали монументальному швейцару склонить перед ней голову, заставили увидеть сквозь витрину торжественно наряженных жениха и невесту, одетых по журналу мод,— словом показали не обычную жизнь, а нечто кинематографически-роскошное, упоительно головокружительное.

Это снято к тому же в таком ритме, в таких ракурсах, что жизнь, которой Алексей хочет увлечь Ксению, больше всего заставляет вспомнить слова проповедников о «суете сует и всяческой суете».

Что может быть несостоятельнее, чем противопоставление сектантскому аскетизму мещанской «красивой жизни»? А кадры города смотрятся именно так. Говорят, что автор протестовал против них, но его не послушались. Он не стукнул кулаком по столу, когда ему показали эти несусветные кадры. Очень напрасно!

Деревня, в которой живет Ксения, ее подруги, ее соседи, описана в повести не очень подробно, но очень достоверно. Деревня снималась в экспедиции, но многие планы выглядят так, что все время возникает ощущение театральной декорации. А может быть, оно порождено тем, что актеры, которые исполняют роли молодых колхозников и колхозниц, говорят, движутся, поют и особенно смеются натянуто и неестественно. Так смеются в плохих радиопостановках на молодежные темы, так движутся и веселятся в приблизительно поставленных спектаклях о деревне.

«Нарочность» происходящего, ощущение того, что это не жизнь, а представление усиливаются наивно прямолинейной музыкой, то шумно бравурной тогда, когда Ксению влечет к себе радость жизни, то зловеще многозначительной и грозно нарастающей во время ее пробегов, которые, кстати сказать, тоже сняты «цитатно» по отношению к уже виденным фильмам.

Неестественность тона многих исполнителей в фильме, цитатность ряда операторских решений Г. Егиазарова, недостоверность деревенского антуража особенно остро ощущаются потому, что в этих невыгодных обстоятельствах Ия Саввина почти все время естественна и убедительна и оттеняет своей естественностью других персонажей. У Саввиной то испуганные, то счастливые, то задумчивые, но все время живущие, думающие, выражающие сложное внутреннее состояние глаза. В ней — в ее движениях и голосе — и настороженность, и беззащитность, и робкое желание счастья, и боль отказа от него. Если бы можно было не видеть на экране ничего, кроме нее! Особенно трудно в любовных сценах с Алексеем. В повести шофер Алексей не очень убедительно спорит с Ксенией о религии. Да этого от него и не требуется. Он и не думал, что ему придется когда-нибудь в жизни говорить на такие темы. Но зато он убедительно говорит о своей любви. И если Ксения готова пойти за ним, то не потому что он ей все объяснил, а потому что она его полюбила. За что? За то, что он сильный, за то, что он добрый, за то, что он красивый. За то, что он не такой, как тот, кого ей сватает секта.

А на экране Алексей в исполнении Н. Довженко довольно бестемпераментно и спорит с Ксенией о Библии и говорит ей о своей любви. Вот и приходится актрисе любовные сцены играть за двоих.

Есть в фильме и персонажи, по которым невозможно понять, какими их задумали постановщики, какие задачи поставили они перед актерами.

В повести есть одна живая сценка, где действует председатель колхоза Иван Филиппович, персонаж, в общем, едва намеченный. Он не умеет найти слов, которые поколебали бы взгляды Ксении. Но зато когда к ней врывается бойкий инструктор райкома комсомола Пыртиков, который с ходу атакует ее прямолинейными вопросами и восклицаниями («Здравствуй... Это ты и есть? Рассказывай, что случилось. Ченцов говорит, сектанты тебя прижали, силком хотели замуж выдать... Это же черт те знает что — дикость! Не бойся, обязательно защитим. Били они тебя, значит?.. Не били?.. Ну, ладно, к этому еще вернемся. А ты мне вот что скажи: у вас

в колхозе неделю назад была лекция на антирелигиозную тему. Ты ходила?»),— Иван Филиппович багровеет от стыда за нелепость этого наскока.

В фильме бойкого Пыртикова нет. Зато сам Иван Филиппович произносит несколько столь же мало убедительных фраз, какими были фразы Пыртикова. Может быть, авторы фильма хотели показать, что Иван Филиппович не может найти для верующей девушки никаких слов, кроме казенных вопросов и прямолинейных упреков? Такое вполне вероятно. Тогда эти реплики должны были быть сыграны злее, а реакция Ксении на них должна была быть определеннее. Но, может быть, общие рассуждения Ивана Филипповича о том, как несознательна Ксения, даны в фильме всерьез? Тогда нужно было найти слова значительнее, а весь кусок решить крупнее.

В повести мимоходом упоминается краснощекая Валька. Услышав, что приехал шофер Алексей, она кричит: «Ой, батюшки! А я сегодня незавитая».

В фильме из этого восклицания рождается персонаж — соперница, которая грозится отбить Алексея у Ксении. Сцены эти так поставлены и так сыграны, что снова нельзя понять: ужасающая вульгарность этой соперницы — это так задумано, чтобы оттенить робость и чистоту Ксении, или так получилось?

Если так задумано, тогда в фильм вносится новый мотив. В повести подруги неплохо относятся к Ксении и, несмотря на это, не могут преодолеть отчужденности, которая возникает между ними, живыми, веселыми, и замкнутой Ксенией. В фильме Ксения — единственная привлекательная девушка в этой деревне. Она одна естественно говорит, естественно смеется, обаятельно улыбается. Остальные или безлики, или крикливо-вульгарны. Надо полагать, что так не могло быть задумано. Так получилось. Так снялось.

Можно было бы, конечно, сказать, что в фильме неплохо сняты сцены, изображающие моления секты. Без излишнего нажима играют свои роли проповедник и «пророчица». Почти всюду достоверен тихий, приниженный, до поры до времени вкрадчивый и робкий Михаил. Но это не может перевесить того, что является самым большим недостатком в фильме. Глаз режиссера и оператора неточен и незорок, слух нетребователен. Иначе они увидели бы, какими только что взятыми из костюмерной выглядят на экране костюмы, какими наклеенными — бороды и усы, какими только что выстроенными — избы, как поактерски звучат многие голоса, как разрушается свежая и достоверная в своей сдержанности повесть от неорганичных режиссерских и операторских приемов.

Ю. СМЕЛКОВ

Режиссер против сценариста

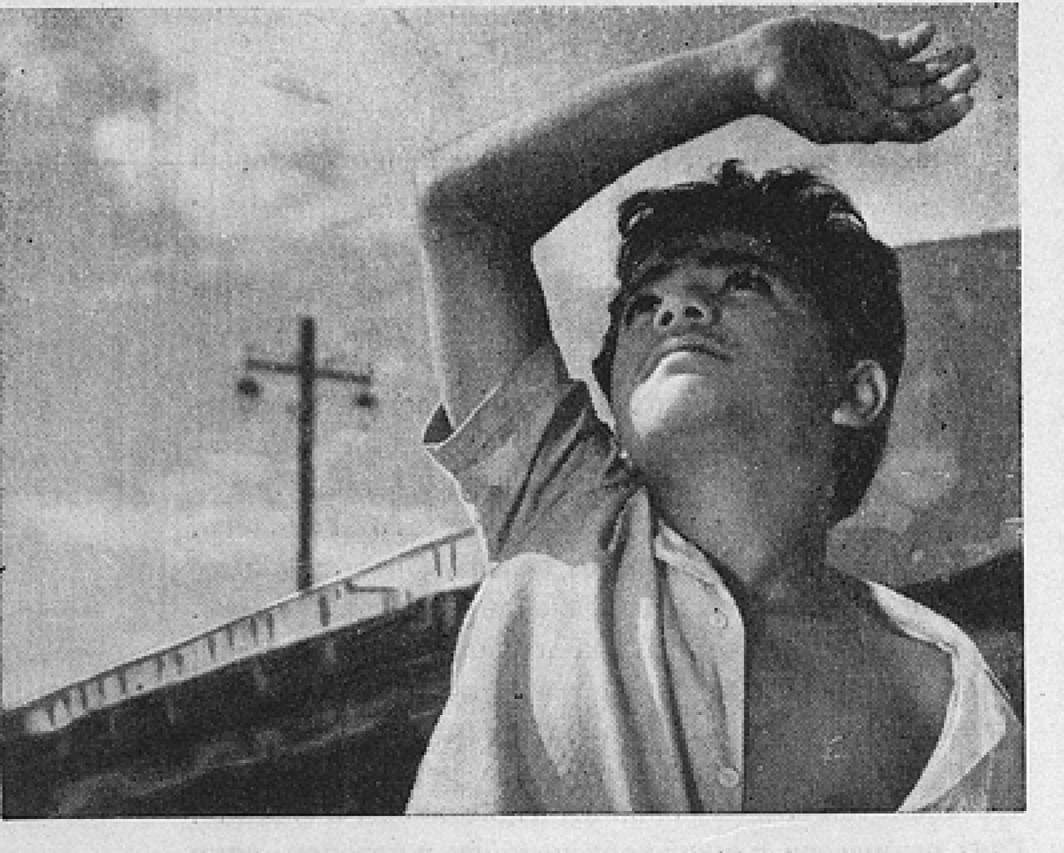
На экраны вышел фильм, который по основным его признакам следует причислить к приключенческим, хотя тема картины, вернее, то, как ее пытается подать автор, претендует на более «весомый» жанр.

Приключенческий фильм! Он стал очень редким гостем на наших экранах, да и, как правило, смотреть такие картины последнее время приходилось с нескрываемым раздражением: уж слишком торчали наружу пружины сюжетной интриги. В «Черной чайке» * почти нет этих хитросплетений сюжета, гораздо меньше, чем обычно, банальности; даже в деталях, которые нельзя вынуть из приключенческого фильма, как каскадную пару из оперетты, не разрушив самого жанра,— например, в обязательной «погоне», тоже ощущается стремление уйти от канона, создать напряженность через остроту переживаний, а не с помощью внешней динамики, как это обычно делается.

Вероятно, серьезный тон разговора о фильме с таинственными убийствами и загадочными персонажами не совсем обычен, но дело в том, что серьезность намерений этой работы требует к себе соответствующего отношения. В первую очередь это относится к сценарию Г. Колтунова, где не трудно обнаружить стремление избавиться от недостатков жанра, сохраняя в то же время его достоинства.

Сценарий убеждает, например, что однокрасочность характеров, бедность психологии героев приключенческих фильмов отнюдь не неизбежны, отнюдь не обязательно должны приноситься в жертву остроте и динамичности сюжета. Особенно приятно убедиться в этом на примере характера ребенка — дети в подобных фильмах (и в литературе и в театре тоже), как правило, наделены всеми возможными, но уди-

* Сценарий и постановка Г. Колтунова. Оператор Д. Месхиев. Художник И. Каплан. Композитор А. Спадавеккиа. Звукооператор Н. Косарев. «Ленфильм», 1962.



«Черная чайка». Джейхун Джамаль—Маноло

вительно неконкретными достоинствами; это рыцари без страха, упрека и индивидуальности. Развития и раскрытия характера тоже обычно не удается усмотреть за стремительным бегом сюжета — герой, одолев и поймав кого следует, исчезает за титром «конец» таким же, каким впервые появился на экране.

Может быть, противопоставление — слишком банальный критический прием, но в необычности маленького Маноло из «Черной чайки» убеждаешься именно от противного, именно сопоставляя его с другими экранными малышами, совершавшими всевозможные подвиги. Он ужасный фантазер (это еще кое-как укладывается в рамки), да к тому же еще и трусоват (эта черта в характере ребенка, совершающего в конце концов героический поступок, пожалуй, может вызвать даже негодование ревнителей железобетонной цельности характера). Он не самый сильный и не самый ловкий из мальчишек маленького рыбачьего поселка на Кубе. Его мучает собственная трусость, в мечтах он видит себя смелым и решительным. С этой исходной точки и начинается развитие характера. Недовольство собой. Смерть Панчиты — его детской любви, и первые мысли о жизни и смерти. Страшное, почти невыносимое для маленького человека потрясение — гибель матери на его глазах от пули бандита. Отчаяние, боль, гнев. И после всего этого поведение Маноло под дулами бандитских пистолетов, его победа над страхом и трусостью не просто достоверны, но психологически неопровержимы.

Маноло впервые в жизни убил человека — врага Кубы, своего личного врага. Гордый, расхаживает он по причалу, заткнув за пояс завоеванный в бою пистолет, который никто не посмеет отнять у него. Но вот он вспоминает все смерти, которые видел в последние дни, и начинает мечтать о том, как хорошо было бы, если бы все пистолеты в мире были жестяными, как нож его приятеля Франсиско. Неожиданность этого поворота характера равна его точности. Вспоминается фраза: «Я больше никогда не буду играть в войну», произнесенная маленьким Санду в фильме «Человек идет за солнцем»; и то, что аналогичная мысль звучит абсолютно органично в фильме, почти полярном по жанру и художественным средствам, лишний раз подтверждает убедительность характера его центрального героя.

К сожалению, если не столь же подробная, то, во всяком случае, убедительная психологическая разработка характеров отсутствует почти во всех остальных персонажах фильма. Недостающее должны восполнить актеры. Командиру отряда береговой охраны сценарист «подбрасывает» для характерности гражданскую профессию филолога и... морскую болезнь; А. Адоскину этого явно не хватает. С. Юрскому — он играет бандита, сначала скрывающегося под обличьем циркового стрелка,— не дано вообще ничего оригинального: зловещий юмор и до жути выразительный взгляд привнесены в фильм самим актером. А образ рыбака «Черной чайки», деда Маноло, просто остается в пределах схемы. Пока он в упрощенной форме излагает философию непротивления злу — на экране, так сказать, «рядовой штамп». Но переход старика от пассивности к борьбе, по сути, ничем не мотивирован.

Далеко не все из перечисленного является необходимыми издержками жанра. Однако, отдав какую-то дань привычному и не сумев преодолеть отнюдь не обязательные каноны, Г. Колтунов-сценарист доказал на практике, что в приключенческом фильме вполне уместны длинные сцены, не двигающие вперед сюжет, но раскрывающие характеры персонажей, что такие эпизоды, как начало фильма или ночной разговор Маноло с матерью, не только не ослабляют напряжения, но косвенным образом еще и увеличивают его, усиливая симпатии зрителя к героям и тем самым делая более активным восприятие событий фильма.

...А теперь, пожалуй, самое время признаться, что все сказанное выше является результатом попытки выделить из картины и рассмотреть отдельно один его компонент — сценарий. Попытки, на первый взгляд, трудной, потому что приходится отделять Г. Колтунова — автора сценария от Г. Колтунова — режиссера, поставившего по собственному сценарию фильм, но, в конечном счете, легкой: превосходство Колтунова-сценариста над Колтуновым-режиссером слишком очевидно. Настолько, что трудно понять, как оно осталось незамеченным на киностудии «Ленфильм».

Если бы режиссер подчеркнул достоинства сценария «Черная чайка» и спрятал его недостатки, наверное, можно было бы говорить об интересной попытке восстановить в правах ныне во многом дискредитированный жанр. К сожалению, этого не случилось — режиссер не смог найти свой собственный, ясный и простой язык. Многие решения слишком претенциозны, надуманны. В результате...

...Маленькая Панчита, которой, наверное, нет еще и тринадцати лет, по воле режиссера, вынуждена взять на себя нелегкую обязанность быть символом Кубы. Хрупкая, беззащитная, танцует она на пустынном пляже, над которым проносится на бреющем полете американский самолет. Ее лицо изображает решимость и вызов, ракурс снизу подчеркивает символичность эпизода — ненужную символичность, ненужную героизацию: ведь если воспринимать это всерьез, то единственно возможная реакция — страх за беззащитную девочку, мучительное ожидание, что вот сейчас прогремит пулеметная очередь — и она упадет на песок мертвой.

Это не единственный, но, пожалуй, самый наглядный пример того, каким коротким может быть путь к шаблону, как легко и незаметно совершается у неопытного режиссера переход от штампа жанра к штампу вообще. Как мешает незнание средств, несмотря на ясность цели.

Незнание средств — это не совсем точно, скорее — отсутствие единого принципа в их выборе. Когда его нет,— пробуется все возможное, и возникает разностильность. В этом легко убедиться, сравнив кинематографическое воплощение двух видений Маноло. В первом — он спасает Панчиту от акулы: эпизод снят с конкретностью, присущей мышлению ребенка, и в то же время с приподнятостью, характерной для фантазера и романтика Маноло. Во втором — к нему, придавленному к палубе рыбачьей шхуны рукой бандита, являются его погибшая мать, друзья из береговой охраны, и их образы помогают мальчику преодолеть страх. Полная реальность этих призраков раздражающе противоречит их мистическому возникновению на фоне неба и парусов, они бесшумно плывут по воздуху, и сцена окрашивается каким-то потусторонним колоритом. (Подчеркнутая «живость» мертвых или отсутствующих персонажей, появляющихся в воображении героя,— прием, часто употребляемый в современном театре, но там его проводят последовательно и до конца, хотя, кто знает, в какие дебри зашли бы театральные режиссеры, располагай они возможностями кино.)

Вредит фильму и ритмический разнобой. Сцены «психологические» и «сюжетные» не связаны единым ритмом,— в сочетании с неточными монтажными переходами от сцены к сцене это приводит к фрагментарности и затрудняет восприятие событий. Так достоинства сценария не просто скрадываются, но превращаются в недостатки фильма, ибо, что там ни говори, а сюжет приключения должен развиваться без помех.

Но ритмические неточности — не самая главная беда фильма. Куда более настораживает зрителя и вредит картине искусственное, нарочитое усложнение режиссером кинематографического языка, в результате чего появляется манерность.

«Черная чайка». Вверху: Анатолий Подшивалов—Сардинка, Саида Дадашева—Панчита; внизу: С. Юрский—снайпер, Джейхун Джамаль—Маноло





Манерность эта почему-то появляется как раз в те моменты, когда и развитие событий фильма, и художественный вкус, и обыкновенный здравый смысл настойчиво требуют простоты, прямо-таки взывают к ней. Вот мы видим Маноло, склонившегося над телом только что убитой матери. Вот он замечает среди скал и деревьев человека, который убил ее. Преследует его, настигает и сбрасывает со скалы. Смотрит на труп, распростертый внизу, на берегу моря. А потом начинается путаница. Маноло попрежнему сидит у тела матери, в его сознании проносится последний момент схватки — раз, второй, третий,— уже неприятно смотреть на искаженное лицо мальчика и перестаешь понимать, было ли все это на самом деле или только пригрезилось ему. Путаница старательно усугубляется — снайпер и хозяин цирковой труппы отправляются искать труп убийцы и ничего не находят; спустя довольно длительное время, когда эпизод уже полузабыт, выясняется, что снайпер — тоже бандит, но даже задним числом этот факт ничего не проясняет.

В сцене на рыбачьей шхуне после описанного выше «видения святого Маноло» тоже происходят любопытные вещи. Маноло и его дед вступают в борьбу с бандитами и побеждают. Схватка опять повторяется дважды — в сознании мальчика и в действительности, причем после второй, настоящей, снова начинается какая-то мистика. Почему-то бесшумно, без стука мотора подходит к шхуне катер береговой охраны, маленький катер, который мы уже видели и который теперь непонятным образом вырос настолько, что нос его нависает над шхуной. Реальное и воображаемое перемешиваются уже до полной неразличимости, и только следующий, вполне «настоящий» кадр — шумная толпа у причала — успокаивает зрителя и избавляет его от необходимости распутывать все эти несуразности.

Фильм получился разноязычным — сделанную его постановщиком попытку обогатить старый жанр новыми приемами, новыми формами языка кино следует признать неудачной. По сути это формалистический фильм, если понимать термин в чисто эстетическом смысле — как примат формы над содержанием. И очень жаль, что произошло это с картиной о героической Кубе.

В заключение возникают вопросы. Неужели опытные мастера «Ленфильма» не видели ошибочности пути, по которому пошел неопытный режиссер? А если видели, то неужели не хватило у них настойчивости и веских аргументов, чтобы убедить в этом автора? Ведь досадные промахи фильма можно было предотвратить.

Ан. ВАРТАНОВ

Ночь с эффектами

В последнее время в нашем кинематографе появилось немало картин, рассказывающих о жизни капиталистических стран. Нужно отдать должное их создателям: они умеют придумать для своих фильмов броские, эффектные названия. Например, «Мост перейти нельзя» или «713-й просит посадку». Зачем называть свое произведение просто и скромно «Суд» (как сделал режиссер В. Скуйбин)? Это скучно. Гораздо лучше — «Суд сумасшедших». Можно — «Ночь» (Микеланджело Антониони прельстился по бедности фантазии этим названием), но здесь нет экспрессии. Куда сильнее — «Ночь без милосердия»! И красиво и загадочно: не понять, не то сама ночь должна была кому-то оказать милосердие, но обманула надежды, не то милосердие ожидалось ночью и не состоялось.

Фильм «Ночь без милосердия» режиссера Александра Файнциммера по сценарию С. Ермолинского посвящен интересной и новой для нашего искусства теме *. В нем рассказывается об американских военных летчиках, получающих от своего командования секретные задания на шпионские полеты над нашей страной.

В основу картины положена повесть прогрессивного немецкого писателя Курта Зандера, написанная талантливо, горячо. В ней рассказывается история лейтенанта американских военно-воздушных сил Генри Буджина. Кем только он не был до того, как попасть в авиацию: и грузчиком, и рабочим на бензозаправочной станции, и посудомойкой в маленьком баре, и, наконец, просто безработным. Летчиком он стал под давлением жестокой альтернативы: либо нищенское существование, либо военная служба. В армии Генри ощутил на себе все ужа-

* «Ночь без милосердия». Сценарий С. Ермолинского (по мотивам романа К. Зандера). Постановка А. Файнциммера. Оператор Н. Олоновский. Художник А. Пластинкин. Композитор С. Цинцадзе. Звукооператор И. Майоров. «Мосфильм», 1962.

сы службы в обстановке военного психоза: ему чудится, что его послали с атомным грузом в сторону той страны, которую военное ведомство в своих циркулярах обозначает как «главного противника».

Писатель нашел для своего произведения сложную, но точно выражающую замысел (и, добавлю, на редкость близкую возможностям кинематографа) композицию. Через всю книгу проходит наполненное множеством страшных подробностей видение шпионского полета, а в паузах, в тех местах, где доведенная до предельного напряжения мысль Буджина устает,— мы узнаем историю всей его жизни. При этом воспоминания летчика непоследовательны и напряженны, как и его видения: сначала он вспоминает то, что было недавно, а то, что было раньше, например детство, всплывает в сознании позже.

Так мы узнаем о жизни Буджина, о его мыслях и чувствах, о его друзьях. Последние — увы! — совершенно исчезли из фильма, где появились новые, совсем непохожие на них фигуры. Авторы экранизации отказались не только от композиции, удачно найденной писателем, но и от его героев. Даже Буджин почему-то переменил в кино фамилию. Остался только финал, где герой, получивший накануне сотрясение мозга, умирает. Но напряжение мысли оказалось сумбуром, поиски истины — претенциозным философствованием, реальные опасности шпионского полета — искусственным нагнетанием страха.

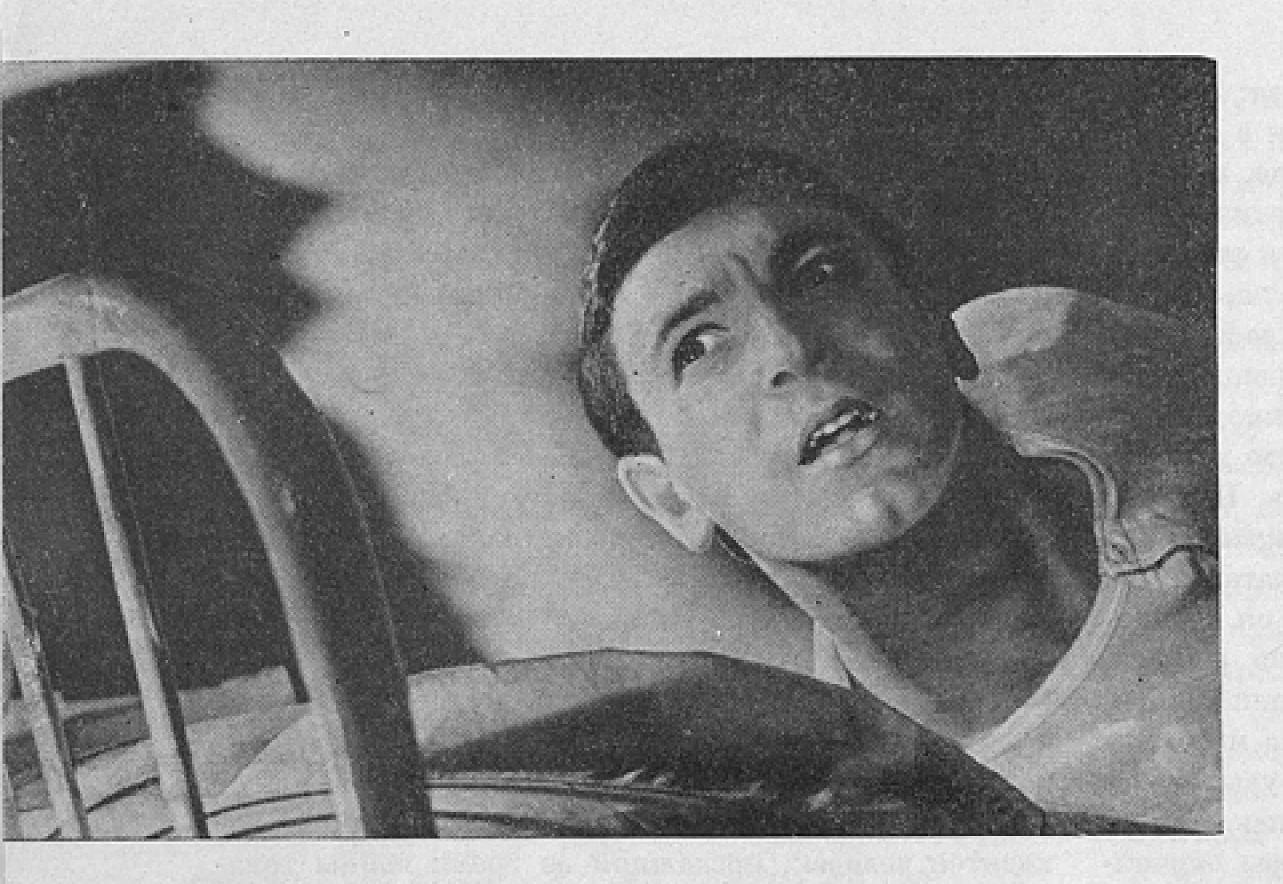
Можно подумать, что я сторонник протокольно-точной, буквалистской экранизации литературы. Отнюдь нет, кинематографисты имели все основания для самостоятельного прочтения книги. И главное из этих оснований состояло в том, что повесть К. Зандлера была написана в 1958 году; тогда она звучала как грозное предупреждение, теперь же в ней есть все материалы для обвинительного акта. Ибо сделанный по роману немецкого писателя К. Зандлера, фильм этот — не просто экранизация литературного произведения. В памяти каждого еще слишком живы события майского утра 1960 года, когда над нашей землей был сбит американский самолет-шпион «У-2». После просмотра «Ночи без милосердия» я вновь перелистал газеты тех дней, прочел протоколы суда над летчиком Гарри Френсисом Пауэрсом и сопоставил все это с историей летчика Генри Френсиса Дэвиса — героя фильма. Не стану скрывать: сухие газетные строки, документально изложенные допросы обвиняемого и свидетелей произвели на меня несравненно большее впечатление, чем произведение кино. Художники, призванные в образной форме обобщать явления действительности, вскрывать их сущность, давать глубокое осмысление событий,— остались на уровне простой иллюстрации фактов. От этого только пострадали и искусство и сами факты: исчезла впечатляющая суровая сила документа, и не возникла магия искусства.

Материал давал основания для впечатляющей трагедии — трагедии внутренне честного человека, вынужденного, помимо своего желания, служить войне, смерти. Трагедии летчика, обманутого, купленного, полоненного военной машиной и не имеющего путей для отступления. Но — и это очень важно — имеющего возможность бороться или на худой конец осознать всю низость своего положения. Бороться и осознать, как гражданин, как член общества, ответственного за происходящее.

Что мы находим в фильме? Протест Генри Дэвиса носит исключительно моральный характер и не обладает даже социальным подтекстом. Его волнуют соображения товарищества (почему его разлучают с постоянным партнером по полетам Тэдом Клейтоном?), супружеского долга (почему его разлучают с женой и ребенком?) и чести (почему среди них находится человек, предавший во время войны товарищей по оружию?). Он не способен не только понять связь всех этих явлений с более общими категориями, но даже приблизиться к такому пониманию. Поэтому мы становимся свидетелями конфликта Дэвиса не с обществом, а с предателем капитаном Френчем. А форма, в которой решается этот конфликт,—бутылка шотландского виски марки VAT-69 (ох уж мне это виски: для одних оно единственная черта характера, для других — повод для эффектной мизансцены, для третьих — возможность найти гармонию с самим собой!) и элементарный мордобой. Дэвис в драке получает нокаут и, как можно с трудом догадаться, от этого умирает, не приходя в сознание.

Такое облегчение проблематики произведения, перенос центра тяжести на чисто внешние события чуть ли не детективного свойства (в какое-то время нас начинает больше всего интересовать, раскроется предательское прошлое Френча или нет),— все это, конечно, обкрадывает фильм и чрезвычайно обедняет характеры героев. Следует сказать, что Дэвису в фильме сравнительно с другими еще повезло: стараниями способного актера А. Белявского, стремившегося избежать однолинейности и карикатуры, перед нами человек, способный если не думать всерьез, то по крайней мере что-то чувствовать.

Другие действующие лица — полковник Хэгберд (в исполнении Б. Бибикова), капитан Джексон (Н. Хоцанов), лейтенант Брукс (И. Рутберг) и в особенности капитан Френч (Ю. Волков) — напоминают персонажей из плохих «шпионских фильмов» десятилетней давности. Маска вместо лица, машина для сочинения банальностей вместо головы, сумма стародавних штампов вместо характера. И все это сдобрено непомерной дозой таинственности: все раз-



«Ночь без милосердия». А. Белявский—Генри

говаривают друг с другом по радиотелефону, произносятся непонятные слова, звучит механический голос из потустороннего мира...

Современный кинематограф все больше и больше рассчитывает на активное восприятие произведений зрителем, на своеобразное «соавторство» сидящих в кинозале. В «Ночи без милосердия» авторы не доверяют зрителю, подобно тому как Хэгберд и Джексон не доверяют капитану Клейтону. Все, что нужно усвоить сидящим в зале (а авторы точно знают размеры «урока» — от сих и до сих!), им старательно преподносится впрямую, «кинопищу» зритель получает уже в разжеванном виде.

А ведь насколько убедительнее оказались бы Хэгберд, Джексон и тот же Френч, будь они не манекенами злодеев, а людьми действительно умными и хитрыми, обладай они хоть элементарными движениями душ, хоть крохотными эмоциями.

— Постойте,—могут сказать мне,—а как же быть со сценой, где Френч садится за рояль и играет?

Да, действительно, в фильме есть такая сцена. Злодей Френч подходит злодейской походкой к поставленному, очевидно, для этого случая в коктейль-баре роялю и начинает злодейски размахивать руками, твердо уверенный, что с помощью умело подложенной фонограммы все происходящее будет называться игрой на фортепиано. Мысль авторов здесь как на ладони: смотрите, мол, какой у нас многогранный негодяй! Во время войны по его вине были расстреляны пленные солдаты, после войны он занимается полетами на высотных шпионских самолетах, а сейчас, в свободное от шпионажа время он весь в царстве прекрасного, он музицирует. Для убедительности — красивая фраза Френча о его любви к старой (заметьте, к старой!) музыке *. Для еще большей убедительности, так сказать, для того, чтобы нас окончательно покорить артистизмом натуры Френча, — присутствующие при игре летчики стоят как зачарованные. Один из них настолько покорен искусством предателя, что попросту застыл в той позе (весьма неудобной и неестественной), в какой его застала музыка. Про него можно сказать: буквально окаменел от восторга. К нему подходит товарищ и вынимает из его руки дымящуюся сигарету, а он не замечает. Мы, зрители, замечаем (так нужно, и мы, послушные, так делаем), а он не замечает (режиссер велел не замечать!).

Такими средствами (я не сказал еще о зловещих минах, которые изображает на своем лице актер) сделано «оживление» мерзавца Френча. Вообще разного рода «оживления» занимают в фильме немало места. Бесконечные рок-н-роллы, мужской стриптиз, кривлянье офицеров — призвано оживить атмосферу жизни на военной базе. Бутылки — пустые и полные, пузатые и узкие, высокие и низкие,— а также громадные портреты кинозвезд в объятьях их кинолюбовников — это для оживления антуража.

Многие диалоги введены не по внутренней потребности героев поразмышлять или поспорить, а лишь для оживления монологов (признайтесь, что не очень-то интересно слушать все время одного и того же человека, гораздо лучше, когда половину его слов произносит собеседник). Барби, их знакомство с Генри, женитьба — все это дано для оживления образа Дэвиса и для того, чтобы в финальной части можно было показать героиню в предсмертных видениях героя.

Кстати об этих видениях. Или бреде. Или галлюцинациях. Не знаю, как назвать поточнее, ибо и сами авторы не очень ясно осознают, что это такое. В течение сотен метров пленки перед нашим взором мелькает в причудливом сочетании какофония каких-то изображений, зачастую отрывочных и непонятных, накладываемых одно на другое, сопровождаемых голосами, принадлежащими неизвестно кому, и шумами, исходящими непонятно откуда.

---

* Опасаясь, как бы мы и впрямь не сочли Френча культурным человеком, авторы несколько позже вкладывают в его уста слова насчет развалин «какого-нибудь (!) Александра Македонского». После этого пассажа многогранность предателя становится поистине необъятной!

Здесь уже чувство меры, вкус, окончательно изменяют авторам. Изчезают не только сюжет, драматургия, логика событий, но и элементарный здравый смысл. Что это? Кто это? Откуда взялось? — эти вопросы задаешь себе постоянно в течение всех кадров (я не могу сказать эпизодов или сцен, потому что столь четкие понятия непреложимы к потоку неопределенных образов, мчащемуся на экране).

Когда — в промежутках между неясными видениями — становишься свидетелем танца Генри и Барби, приходится ломать голову: где это происходит? Что это за пустынное помещение с полупрозрачными стенами, за которыми скользят какие-то тени? Позже из слов Генри узнаешь, что это был... ресторан. У кого же подкачал вкус: у лейтенанта Дэвиса, склонного к таким видениям, или у художника фильма А. Пластинкина, построившего декорацию ресторана? Чего только нет в этой части: военная тревога и церковное пение, свечи на праздничном пироге и операционная в больнице, Френч в облачении священника и городские пейзажи разных концов земли, какие-то тени и тиканье часов. Все перечислить просто невозможно. Впрочем, запомнить или понять — еще труднее. Когда все это кончилось, я не сразу мог понять, что же стало с Дэвисом, от чего он умер. То ли от нокаута, полученного в драке с Френчем, то ли во время атомной бомбардировки.

Читатель, не видевший картины, может спросить меня: неужто в этом фильме нет ничего хорошего, нет даже в частностях, в деталях? Отвечу: есть. Неплох, за исключением некоторых монологов, капитан Тэд Клейтон — единственный человек в фильме, понимающий всю меру опасности происходящего и открыто бросающий вызов военщине. В исполнении Н. Тимофеева Клейтон благороден и полон сознания внутреннего достоинства. Попытки унизить его (весьма неуклюжие, подчас по вине драматурга и постановщика) не увенчиваются успехом: он уходит из фильма чистым и незапятнанным. Удар, который он наносит Френчу, выглядит гораздо более логично, чем драка Френча с Дэвисом (может быть, потому, что всякое повторение в искусстве уступает по выразительности тому, что показано впервые). Ибо удар Клейтона был нанесен рукой честного человека, а нокаут Френча был обычным убийством, подстроенным кинематографистами. Нокаутом, за которым последовали сотни метров никчемных галлюцинаций. Нокаутом, от которого пострадало искусство.

Н. ЛОРДКИПАНИДЗЕ

Задачка с одним неизвестным

Это довольно странный фильм — «Спасибо за весну»*. В нем без всякой внутренней логики и необходимости соединяются сразу несколько стилей и сосуществуют проблемы сразу нескольких произведений. И не в том дело, что проблемы эти настолько взаимоисключающи, что никак не могут быть соединены. Нет, очевидно, могут, но здесь все это выглядит до крайности необязательным и воспринимается как некий (не совсем милый) поэтический беспорядок, царящий в голове автора Г. Приеде. Тут же хочется добавить — и режиссера Г. Пиесиса.

Пожалуй даже, стилистическое «разнообразие» в фильм привносит больше режиссер, но стоит ли быть столь скрупулезными — ведь все мы знаем, что кино—искусство коллективное.

Однако шутки в сторону. Конечно, критик обязан суметь разграничить происходящее, но в данном случае главное не в этом, не в определении степени соучастия. Коль скоро речь бы шла о людях, к искусству не приспособленных или, наоборот, приспособленных к нему слишком очевидно,—тогда, может быть, и стоило заниматься подсчетами. Но фильм никак не обвинишь в злостной конъюнктуре, а сценариста Гуннара Приеде мы знаем как одаренного драматурга. Так что же произошло? Почему такая явная беспомощность, такое отступничество от собственных замыслов, такое безжалостное превращение серьезной проблемы — нескольких серьезных проблем — в задачку с одним неизвестным? Ответ мы находим только один: очевидно, все это не настолько задело авторов, чтобы родилась с в о я точка зрения на происходящее, с в о е ви́дение и преломление темы.

Когда по ходу действия в игру вступает любовное письмо, когда по этому письму начинается дознание

---

* Сценарий Г. Приеде. Режиссер Г. Пиесис. Оператор М. Звирбулис. Художники Г. Балодис, У. Паузерс. Композитор Р. Гринблат. Звукооператор Г. Коротеев. Рижская киностудия, 1962.

и мы понимаем, что речь в фильме пойдет о первом чувстве, невольно вспоминается картина «А если это любовь?». Когда же фильм кончается и выясняется, что ассоциация была довольно случайной,— все равно не можешь от нее отделаться — теперь по контрасту. Конечно, не обязательно видеть происходящее глазами Райзмана, Рудневой, Ольшанского, и не у всех все кончается, как у Ксени и Бориса (в жизни, как правило, бывает по-иному), но тем не менее нельзя не заметить, что фильм «А если это любовь?» выстрадан, внутренне гармоничен и убедителен. Когда же за «роковым» свиданием восьмиклассницы и молодого артиста — первого любовника на сцене — следят десятки внимательных глаз, готовых предупредить любое происшествие, когда эпизод (особенно благодаря присутствию ревнивой жены) приобретает комедийный оттенок, то противишься вовсе не той «несерьезности», с которой развивается тема, а той, с которой к ней относятся авторы. Это только в жизни бывают неоправданные случайности, в искусстве их быть не должно!

О чем же все-таки эта «Верба серая цветет»? (Так поначалу назывался фильм, но хорошо, что песенное название сменили,—уж очень иронично, вопреки намерениям авторов, конечно, звучало оно применительно к содержанию картины.) Так вот, по замыслу, это картина о нравственном обновлении одного героя и о первой любви других. Душевно молодеет артист драматического театра — ему тридцать два года, он играет Ромео и другие главные роли, у него красавица жена и двое очаровательных сыновей, но все это потеряло для него свою прелесть. Даже любимого некогда Шекспира — и его он играет без прежнего вдохновения, а стоит ли говорить о других авторах? Все серо, все уныло, все привычно. И вдруг неожиданная встряска — ответ на письмо одной из поклонниц (на него отвечал не он, а его начинающий собрат по сцене) попал в руки энергичной пожилой дамы. Дама пришла в театр и потребовала немедленно созвать собрание, дабы выяснить, что к чему. Директор собрание устроил, невиновность героя была доказана, но все осложнилось именно после этого. Дама — соседка влюбленной девушки — потребовала, чтобы было написано новое письмо и назначено... свидание. Там актер — взрослый и рассудительный человек — сможет серьезно поговорить с неопытной девушкой и тем самым помочь ей избавиться от нежелательного увлечения.

Сказано — сделано, хотя виновник и несколько противится подобным воспитательным мерам. Как вы уже, наверное, догадались (из предыдущих описаний), класс узнал о свидании (подвела вероломная подружка) и тайно от героини решил на нем присутствовать. Узнала и жена — и тоже приехала в условленное место. Разумеется, встреча не состоялась, но в те минуты, когда герой ждал девушку и один гулял по пустынному Рижскому взморью, многое для него прояснилось. Он понял главное —что искусство, к которому он стал относиться как к ремеслу, является для других чем-то очень важным, вдохновляет и поддерживает их. И что его — Жана Межмала — отождествляют с его героями, и потому он должен быть особенно требовательным к тому, что играет. Поняв это, он решает отказаться от участия в современной, но плохой пьесе. Однако дерзкая мысль эта приходит ему накануне премьеры и отказываться (правда, нас уверяют, что ненадолго) приходится от мысли, а не от спектакля. Он его играет, и Инта — так зовут девушку — вместе с подружками преподносит ему цветы.

— Спасибо за весну, — говорит он ей,—спасибо за весну!

Но при чем же здесь разные стили, спросите вы, и где вы усмотрели разные проблемы? Стиль вроде бы один, да и проблем особенно не видно... Но тут виноват уже автор статьи, изложивший, так сказать, суть вещи, а не всевозможные, окружающие ее подробности. А к подробностям в первую очередь относится довольно большая экспозиция фильма, которая развертывается в театре, и во вторую — робкая тема влюбленной девушки, тема, в которой малоинтересно всё, кроме лица самой девушки, внимательного, серьезного взгляда ее глаз.

Эпизоды в театре — это сатира, эксцентрика, если хотите. Они остро задуманы, хотя выполнены не так четко и завершенно, как надо бы. Пародируется театр, готовящий к выпуску явно бездарную и скучную пьесу. И автор, и директор, и актеры похожи на марионеток, которых слишком резко дергают за ниточку. Все идет в убыстренном темпе, шаржированно. Директор ссорится с нагловатым драматургом, актеры при полном попустительстве режиссера так явно переигрывают, что не остается ни малейшего сомнения в их отношении к пьесе. Но сценарист идет дальше (во всяком случае, намеки на это «дальше» есть в фильме). В том же ироническом плане, в каком он показывал сцену, он показывает людей сцены и в жизни. Собрание в театре, где обсуждают поведение героя и всю историю с письмом, выглядит таким же пародийным, как и репетиция.

Возможно, что наши догадки рождены нашим же воображением, но в таком стилистическом решении эпизода видится своеобразное преломление темы Межмала — несколько циничное отношение к работе рождает и несколько циничное отношение к жизни. Так казалось. Однако дальше та же нравственная проблема решается, как мы говорили, в совсем ином ключе. Его можно было бы назвать психологическим, не будь он так примитивно приблизителен в изображении человеческих страстей и характеров. Малень-

кая, но весьма выразительная деталь. Трен жизни Жана Межмала — это трен жизни преуспевающего кинопремьера. Все роскошно, красиво, богато — все «выводит» действие из реальной среды, перенося его в условно кинематографическую обстановку.

Остается еще одна возможность спасти положение: рассказать о судьбе героини фильма. Но тут тоже небезынтересна одна деталь: целая балетно-пантомимическая сцена, которая проносится в воображении Инты, едущей на свое первое в жизни любовное свидание. Он — в облике Ромео, она — Джульетты, они танцуют, и все так прекрасно и безмятежно.

Ужасно только одно — безвкусица этих грез и то, что они есть, «грезы». На их волну настроено и все остальное решение темы — не то, чтобы фальшивое, оскорбляющее нас какой-то явной неправдой, но просто очень инфантильное, неглубокое, несерьезное.

Поманив нас вначале сатирой, а потом «проблемой», авторы махнули рукой на то и на другое. Видимо, думали, что так спокойней. В общем-то, наверное, спокойней, хотя в данном случае получилось наоборот: приблизительность, малая заинтересованность и невысокий вкус вызвали всеобщее и резко недоброжелательное к себе отношение.

Евг. ДОЛМАТОВСКИЙ

Фильм предостерегает

Шестидесятые годы среди прочих великих и малых открытий вновь открыли для нас Африку. А быть может, это свершилось не вновь, а впервые. Во всяком случае, мы никогда не видели так близко черный континент, никогда так остро не воспринимали происходящих в его глубине событий.

Многие факты и явления далекой и новой истории представали перед нами в ложном свете и ныне впервые получили раскрытие и объяснение, соответствующие истине. В качестве примера можно вспомнить с детства знакомых нам Ливингстона и Стенли. В сознании юных романтиков, распространявшемся в дальнейшем на всю жизнь, две эти фигуры представали как бы равнозначными: отважные европейцы, проникшие в неведомый край, рассказавшие «цивилизованному миру» о чудесах и тайнах Африки.

Но сейчас история размежевала эти два образа. Ливингстон действительно был неутомимым искателем, разведчиком науки... А Стенли разоблачен историей: он был ловким дельцом, самым вульгарным разведчиком. Стенли запродал Конго бельгийской короне.

Надо признать, что в наши годы на смену одному, мягко говоря, незнанию Африки пришло другое—полузнание, исполненное добрых иллюзий и искренних надежд.

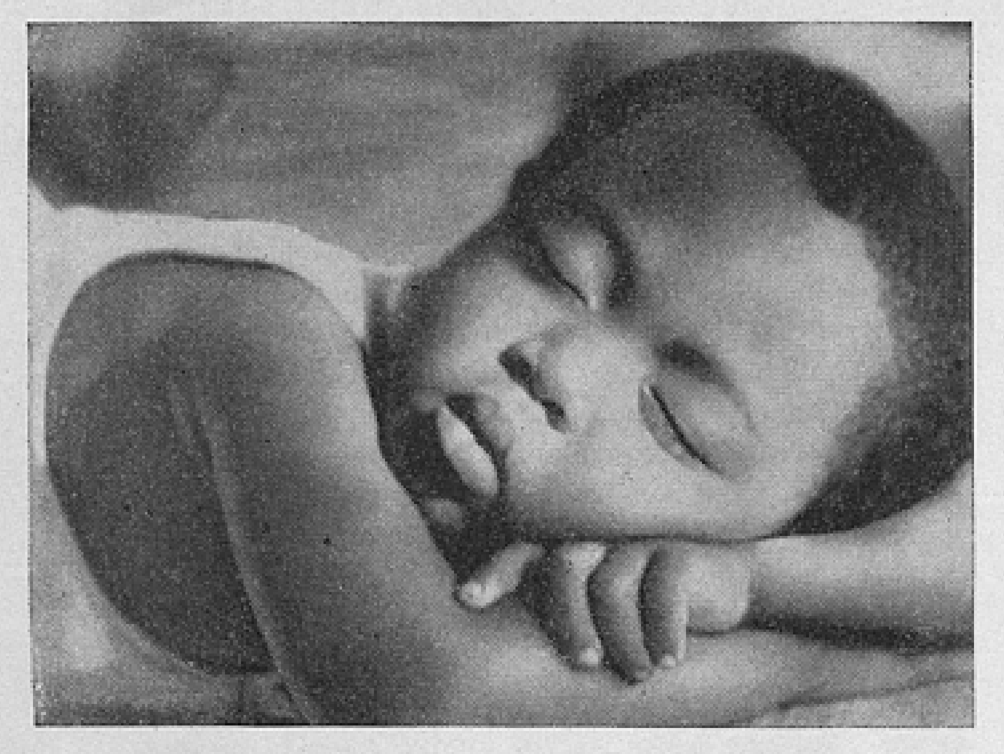
Давайте признаемся: до событий в Конго мы наивно считали, что борьба с колониализмом — арифметически простое явление, что независимость Африки предопределена историей, а колониализм обречен. Все это верно в самой общей форме, но как сложен и труден путь Африки к свободе!

Мы не имели ясного представления об этом. Скупые газетные сообщения не в силах раскрыть всей многоплановой картины.

Наше документальное кино уже немало сделало для того, чтобы мы заново познали Африку. С живейшим интересом просмотрена зрителем целая серия фильмов: и экран раскрыл перед нами окно в Гану, Гвинею, Того, Нигерию и другие страны, провозгласившие независимость. Фильмы повествовали преимущественно о приходе новой жизни в Африку. Создание этих фильмов почти всегда было связано с торжествами, на которых удалось побывать нашим операторам. Эти волнующие события, эти празднества наложили определенный отпечаток на характер фильмов. Естественно и стремление документалистов с любовью зафиксировать африканскую новь, ее становление, ее первые побеги. Естественно и некоторое увлечение необычным материалом — мне бы не хотелось употреблять слово «экзотика», но речь идет все-таки о ней.

Принципиально отличны от этих фильмов (о которых я не хочу сказать ничего плохого, считая их доброе направление вполне оправданным) трагические кадры, снятые нашими мужественными молодыми операторами, оказавшимися в Конго во время событий 1960 года. Вероятно, эти кадры подсказали режиссеру Александру Медведкину направление фильма «Закон подлости»*, над которым он работал около двух лет. Теперь фильм завершен.

* Автор сценария и режиссер А. Медведкин. Операторы Н. Генералов, А. Кочетков, В. Ходяков. Композитор В. Гевиксман. Звукооператор К. Никитин. Центральная студия документальных фильмов, 1962.



«Закон подлости»

Я только что вернулся с просмотра и невольно сопоставляю свое впечатление от фильма с сохранившимися в памяти и в сердце впечатлениями от нескольких моих поездок в страны Африки. Данные этими поездками преимущества, однако, несколько смущают меня: совпадает ли мое мнение и волнение с мнением и волнением тех, кто никогда в Африке не бывал, не может сравнить оригинал и его воплощение на экране. Но быть может, я что-то сумею добавить к тому, что показывает Медведкин, и эта «рецензия очевидца» правомерна и, во всяком случае, не уведет нас от разговора о картине.

Режиссер и автор фильма «Закон подлости» избрал особый угол зрения для показа сегодняшней Африки. За пределами фильма остались тысячи метров пленки, отснятой в молодых независимых государствах — Гане, Гвинее, Мали, Сомали: лишь несколькими скупыми, но убедительными штрихами показана новая жизнь Африки. Впрочем, мы знакомы с ней, мы видели ее в других картинах. Фильм «Закон подлости» — произведение необычного жанра. Это фильм-памфлет.

Автор фильма задался целью показать колониализм сегодня. Да, колониализм обречен, но он еще жив и живуч. Он меняет одежды, напяливает на свой оскал различные маски, изобретательно применяет новейшие приемы закабаления и ограбления чужой земли.

Пока существует империализм, он будет стремиться к колониальному захвату — это истина, забывать ее не следует. Этому и посвящен новый фильм Медведкина. Иному знатоку истории кино покажется несколько странным, что старый комедиограф взялся за постановку острополитического и отнюдь не комедийного фильма. А мне кажется, что это хорошее доказательство широты творческого диапазона.

Памфлет Медведкина — произведение острое, страстное. Оно отнюдь не дипломатично, грубовато, но очень искренне.

С экрана смотрят на нас умные и добрые глаза Патриса Лумумбы. За что, почему его убили? Почему мучают, медленно умерщвляют Антуана Гизенгу? Почему сегодня рвутся пластиковые бомбы в Гане? Почему так долго кровоточил Алжир? Почему так трудно разрешаются многие кажущиеся простыми вопросы в жизни новых, независимых государств?

Фильм «Закон подлости» достоверно отвечает на эти вопросы. Публицистически страстный текст сопровождает убедительные кадры. Правда, текст слишком обилен, многие кадры не требуют комментариев. Медведкин-кинематографист куда сильнее, чем Медведкин-литератор.

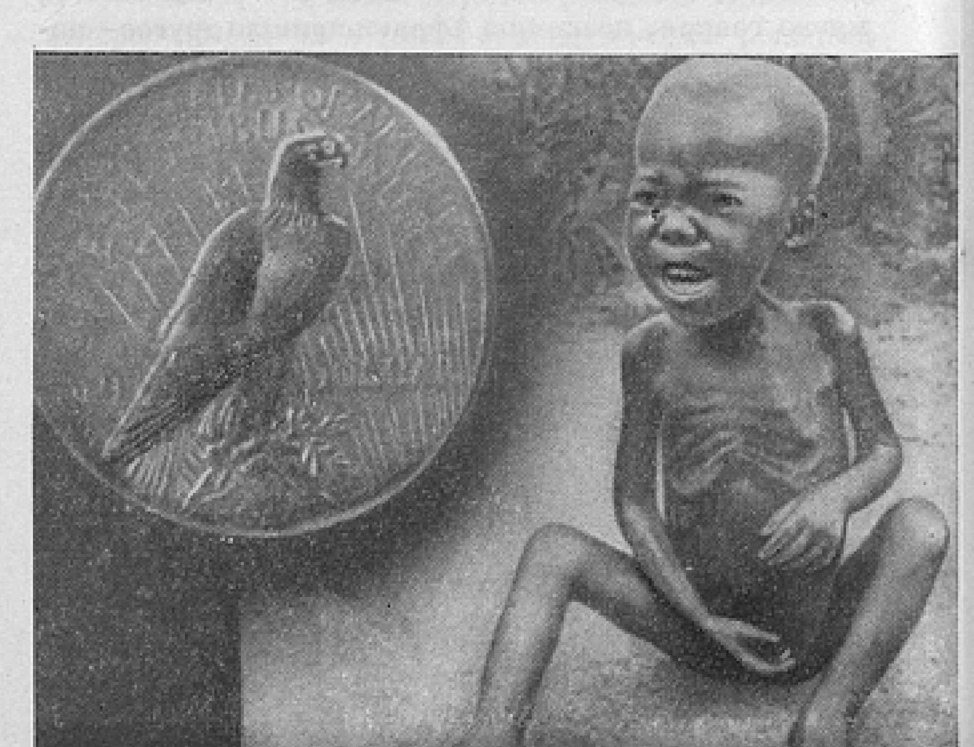
Закон подлости и наживы — непременный закон империализма. Суровая правда о колониализме сегодня, о его ухищрениях во имя того, чтобы уйти и в то же время остаться, о его явной и тайной атаке на Африку и ее богатства — вот что составляет идею и содержание фильма-памфлета.

Понятно, что события в Конго заняли немалое место в фильме. Образ Патриса Лумумбы, ожившая по странному закону экрана фотография его жены, заламывающей руки, с методичностью песенного рефрена повторяются в фильме, вновь и вновь возвращают нас к мысли о конголезской трагедии, как самом очевидном свидетельстве нового похода захватчиков на Африканский континент.

Памфлет Медведкина — своеобразное историческое исследование, причем факты сегодняшние рассматриваются в нем уже как история. А страстность и гнев современника не остывают при этом. И не только потому, что советскому человеку не чужда ни новая, ни старая боль большой беды, а потому, что у Африки раны кровоточат сегодня.

Кадры и репродукции с картин, относящихся к периоду колонизации и колониального господства нескольких европейских держав в Африке, не новы, знакомы нам по другим фильмам. Но будучи помножены на документальные свидетельства сегодняшней планомерной разбойничьей политики империализма, они приобретают новый смысл.

«Закон подлости»



Квислинги и чанкайши с черной кожей — опора и надежда колонизаторов второй половины двадцатого столетия. Их кинопортреты сделаны с саркастическим прицелом, подчас достигающим большой разоблачительной силы. Так беспощадно сорваны романтические покровы с одного из аравийских шейхов. Гневно разоблачается пресловутый Чомбе. И дело, конечно, не в портретах, а в изображении действий этих верных псов империализма, точно и беспощадно зафиксированных кинообъективом.

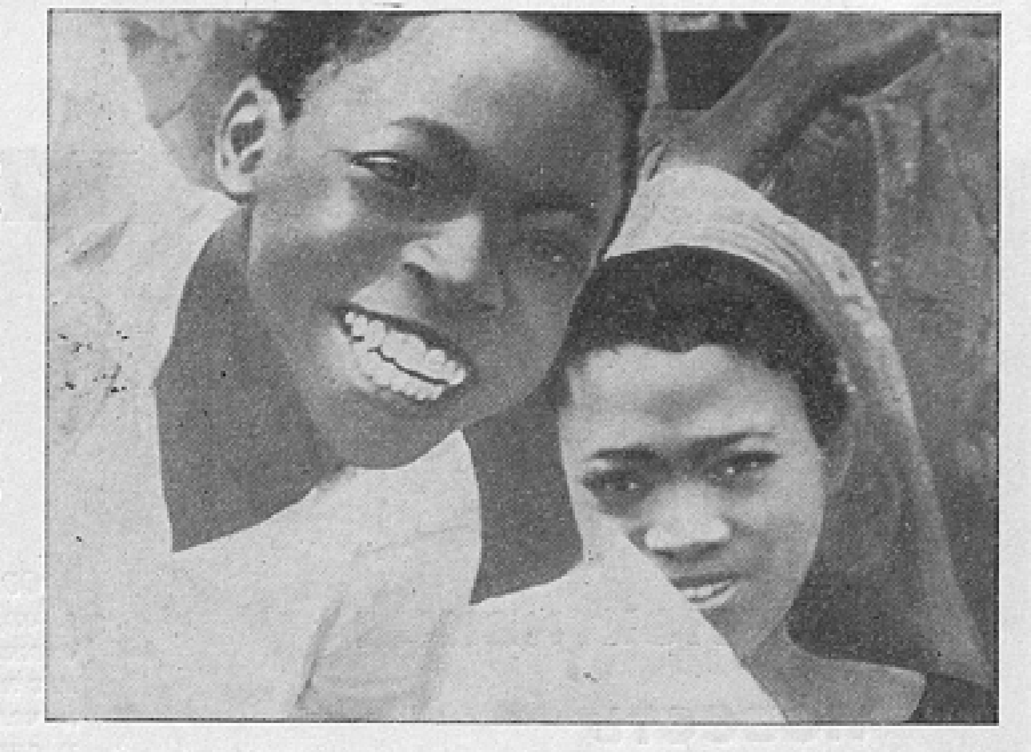
Теряя политическую власть над странами Африки, империализм ищет и изобретает новые способы для захвата этого несказанно богатого сырьевого рынка. Алмазы и кофе, бокситы и бананы, кобальт и ананасы — не от них ли зависит аритмия старческого сердца международных банков? В этой картине участвует как персонаж, оживая под руками мультипликаторов, старая монета — доллар. Доллар движется, шагает, стреляет, улыбается, скалится. Его безобидное изображение приобретает зловещий смысл.

Автор фильма умело пользуется кадрами иностранной хроники, смело и широко привлекает документальные материалы.

Я уже упоминал о том, что создатели фильма не ставили перед собой задачу показать африканскую новь. Публицистический пафос фильма — в ином. Однако мне кажется, что порой в памфлетном запале Медведкин, что называется, «перехватывает». Нельзя согласиться, например, с возгласом диктора: «Богатства Африки по-прежнему в руках заморских бизнесменов!» Это утверждение, да еще в такой категорической форме сказанное, просто не соответствует действительности. Вожделения заморских бизнесменов, конечно, распространяются на все богатства черного континента, но — руки коротки! Ряд независимых государств Африки уже немало сделали и для создания собственной экономики, взяли богатства Африки в свои собственные руки.

Лозунг «деколонизации», провозглашенный рядом африканских государств, относится не только к мыслям и привычкам, воспитанным на протяжении последнего жестокого столетия. Он в большой мере касается экономики стран черного континента. Империалистическая пропаганда из кожи вон лезет, чтобы изобразить африканцев беспомощными, темными, неспособными самостоятельно управлять и строить. Тот, кто бывал в Африке, воочию убедился в клеветнической сути этих лживых сожалений, за которыми легко угадывается жажда нового захвата.

Когда африканские страны обращаются к помощи стран социалистического лагеря, они делают это только потому, что уверены в искренности и бескорыстии своих настоящих друзей.



«Закон подлости»

Публицистический пафос фильма «Закон подлости» высок и пронзителен. Вызванный к жизни событиями в Конго, он правдиво и взволнованно объясняет их причины и сущность, не ограничиваясь пределами этой многострадальной страны.

Кинопамфлет—интересный и жизненный жанр документального фильма, и опыт Медведкина, надо полагать, найдет свое развитие в работах документалистов.

Именно поэтому я позволю себе остановиться на некоторых недостатках, ослабляющих действенность фильма. К ним я отношу, повторяю, слишком большое количество текста. У диктора почти нет пауз. Он говорит целый час, ровно столько, сколько демонстрируется фильм. Идеальным было бы, конечно, превращение текста и изображения в единое целое, но мне кажется, что именно изобилие текста, перерасход слов, мешает такому единству. Изображение становится в ряде мест просто иллюстрацией к речи о колониализме. А между тем кадры документальны, выразительны, волнуют. Быть может, это покажется странным — поэт выступает против слова! Нет, я не против слова, я против многословия.

Несомненная находка — «оживление» доллара на экране. Монета становится как бы живым существом из породы спрутов. Но чем чаще возникает ее изображение, тем слабее становится этот прием.

Мера каждого документального фильма — особая. Жанр памфлета требует краткости, лаконичности. Не слишком ли долго длится памфлет? Нет спору, все его эпизоды содержательны, но их изобилие, помноженное на непрерывно льющийся текст, не всегда дает возможность зрителю сосредоточиться.

Но все же фильм волнует зрителя. Это живое страстное публицистическое произведение.

ЧТО МОЖЕТ РЕДАКТОР

Коллективная повесть об Адриане Пиотровском

Однажды товарищи Адриана Ивановича Пиотровского по «Ленфильму» преподнесли ему золотые часы с надписью: «Автору всех наших фильмов». В этих полушутливых словах нашла выражение искренняя любовь и признательность к человеку, для которого редакторство было истинным и высоким творческим призванием, кто активнейшим образом помог создать многие советские киношедевры.

Мы помещаем здесь воспоминания товарищей А. И. Пиотровского, собранные А. Акимовой-Пиотровской,— не только для того, чтобы воздать должное замечательному человеку и кинематографисту. В наши дни, когда советская кинематография ищет пути к новому общему творческому подъему, в высшей степени интересен редакторский и организаторский опыт человека, блестяще содействовавшего в свое время расцвету «Ленфильма».

Григорий КОЗИНЦЕВ: НА УЛИЦЕ КРАСНЫХ ЗОРЬ

Люди особого склада строили советскую кинематографию. Нелегко рассказать об их труде: слишком многим занимались эти люди. Название служебных должностей мало значило. Кинематографисты тогда были менее всего профессионалами. Разумеется, эти люди многое знали и умели, однако специализации не было и в помине. Все было интересно им: эстетика освещения и теория монтажа, сопоставление экрана с живописью, литературой, музыкой, природа киноизображения и границы жанров... Опыт приобретался в борьбе со старыми навыками, знание ремесла — в драке с ремесленниками. Профессией овладевали за несколько съемочных дней. Овладевали, чтобы в следующем фильме двигаться дальше, не «усовершенствовать», а открывать, искать новое, искать во множестве направлений. Инженеры и художники становились режиссерами, ученые писали сценарии комедий, литературоведы занимались монтажом.

Сценарный отдел «Ленфильма» налаживал сперва автор «Кюхли», потом историк античной культуры. Уверен, что еще будет написано немало хорошего о вкладе Юрия Тынянова в наше кино. Хорошо, что пришла пора рассказать об Адриане Пиотровском.

С первых же дней Октября Адриан Иванович Пиотровский — ученый школы классической филологии — бросился во множество дел. Границы веков для него как бы стерлись. Заседание комиссии по устройству массовых торжеств воспринималось им как нечто подобное сговору «хореографов», готовивших в каком-нибудь пятом веке до нашей эры сельские Дионисии, и, может быть, он сам, Пиотровский, слышал вчера в Доме ученых на Мойке, как Эсхил призывал свергнуть тиранию богов, а Ари-

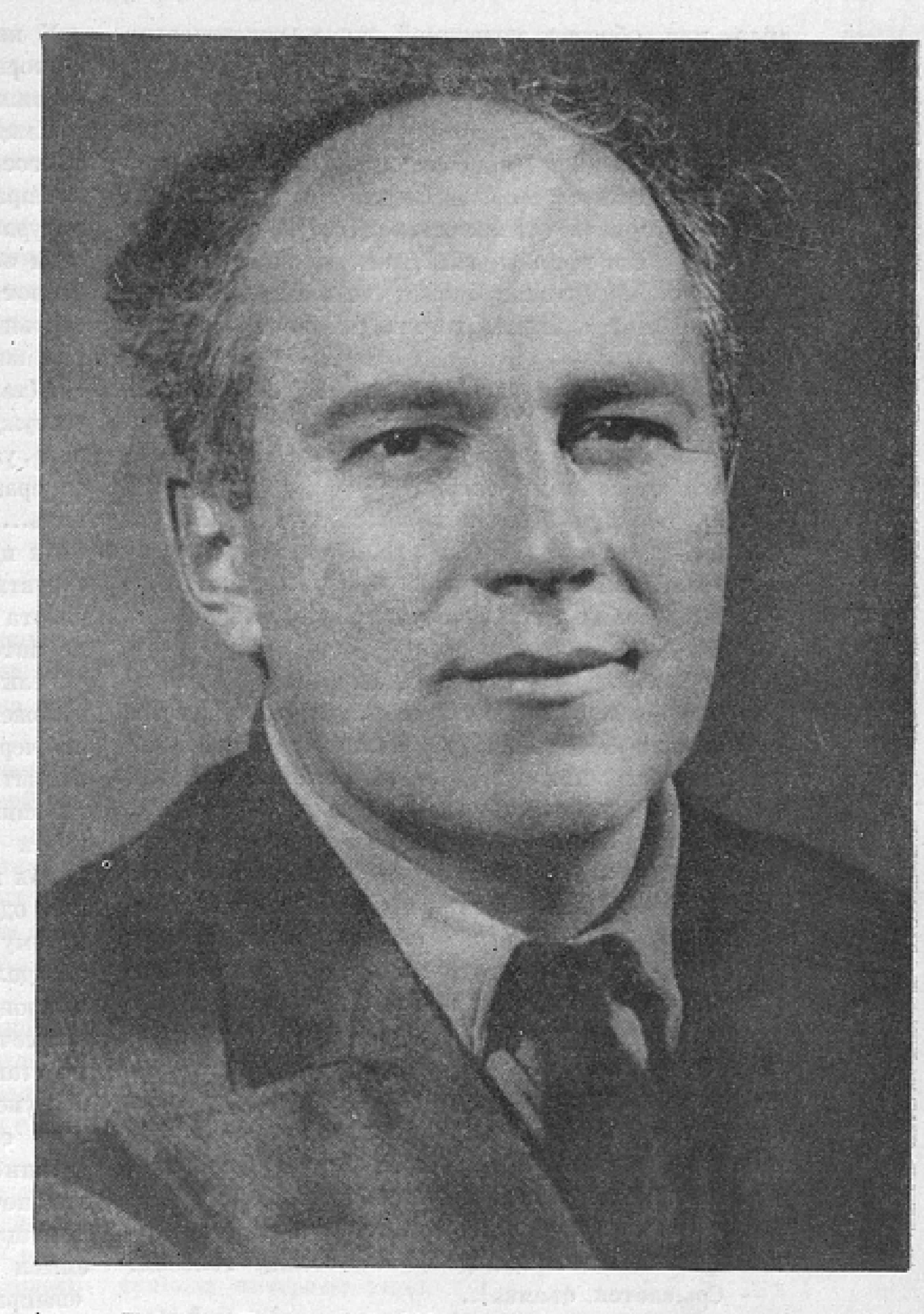
стофан откликнулся на происки интервентов антивоенной комедией.

В массовом творчестве тех лет, в народной самодеятельности возрождался, казалось Пиотровскому, сам дух античности. В штабе празднования революционного календаря Адриан Иванович сочинял аллегорические битвы Труда и Капитала, либретто представлений на площади, где изображалась вся история освободительного движения — от восстания рабов до торжества Мировой Коммуны.

Заседала комиссия: старорежимные клички позорили пролетарские улицы и площади. В колыбели революции даже самый захудалый переулок на Охте должен был носить новое, прекрасное имя. Казенный Каменноостровский проспект с помощью Луначарского и Пиотровского был перекрещен в романтическую «Улицу Красных Зорь». В этом не было риторики. Название выражало для Адриана Ивановича совершенную реальность: он сам жил на этой улице и, вероятно, выходя поутру из дому, видел не сугробы и замерзшие здания (какое это имело значение!), но алые зори Революции; они разгорались над улицей, над Петроградом, над РСФСР, над всем миром...

Не следует думать, что он был только мечтателем. С винтовкой в руках он шел по кронштадтскому льду защищать эти зори.

Учреждения, где он трудился, имели своеобразных руководителей: одним отделом заведовал автор «Незнакомки»; руководитель другого выходил по вечерам на арену цирка Чинизелли в образе леди Макбет — Александр Блок и Мария Федоровна Андреева тогда возглавляли различные комиссии, организовывали театры.



Адриан Иванович Пиотровский. 1936

Пиотровский был завлитом Большого драматического театра; с 1925 года стал одним из руководителей Трама (Театра рабочей молодежи); создавал комсомольские пьесы, помогал режиссерам. В середине тридцатых годов он работал в оперных театрах.

Из скольких часов состоял его рабочий день? Новое, возникающее на его глазах, не только привлекало внимание, он «заболевал» этим начинанием, «горел» им. Вот почему он так быстро становился своим повсюду. Где только речь шла о массовом искусстве — его истории и будущем,— появлялся молодой большеголовый человек — волосы на лбу уже поредели — в кожанке или темной рабочей блузе и неизменно измятых на коленках брюках (карманы топорщились от книг и рукописей) и брался за дело: исследовал, сочинял, помогал... Чем помогал? Всем: знаниями, талантом, трудолюбием.

Он был одарен счастливым даром —способностью радоваться по-настоящему. Все происходившее в революционном искусстве было для Пиотровского своим, родным, вот он и шалел от счастья после каждой удачи. Меры своей радости он иногда не находил и от всего сердца верил, что неплохой спектакль — не просто удача, а достижение вершины, пример какой-то еще небывалой «емкой фор-

мы» или образец неведомой пока человечеству «индустриализации театра».

За теоретические фантазии ему немало доставалось. Вспоминается один из диспутов: приезжие рапповцы разделывали Пиотровского под орех. Зрелище напоминало кетч: профессионал-боец превращал любителя в котлету. Хлесткие формулировки били Пиотровского промеж глаз, он пробовал что-то возражать, но цитаты сбивали его с ног, ему с шиком загибали салазки, гогоча делали вселенскую смазь...

Слова побеждали слова. Со счетов скидывалось дело, труд, искренность чувств. Пиотровский был не из тех, кто умел говорить об искусстве, он только умел отдать ему жизнь.

Малоудачными были и пьесы Пиотровского, он сочинял их только в молодости. Ему, по собственному объяснению, интереснее было жить многими жизнями разных сочинений, нежели одной жизнью своей вещи.

Предметом его страстной любви неминуемо должно было стать самое демократическое из искусств.

В конце двадцатых годов он начал работать на «Ленфильме», потом студия стала основным местом его работы. Может быть, вернее написать—жизни?..

Он приходил на студию совсем рано — до начала рабочего дня. Секретарь — степенная, седая женщина — Люся Ивановна устраивалась за колченогим столиком. Пиотровский диктовал строфы переводов — вчера, в трамвае, по дороге из «Ленфильма» в Малый оперный театр удалось славно поработать, а потом ночью пришли в голову хорошие строчки...

Стучала пишущая машинка. По коридору брели сонные после ночной смены артисты, сдирая на ходу парики и бороды; выходила на работу дневная смена. В комнате появлялись режиссеры, писатели... И кто-то, даже не поздоровавшись, еще с порога кричал привычным в киноделе паническим голосом:

— Срывается съемка!..

Бывало и так, что, не давая продолжать, Пиотровский просил только несколько минут для себя — совсем немного внимания.

Такие минуты сохранились в памяти. Вот он стоит на фоне окна в большой комнате сценарного отдела в своем неизменно измятом костюме, галстук набоку, взгляд устремлен перед собой, мимо вошедших. Здесь молодые Васильевы и еще более молодые Зархи и Хейфиц, Эрмлер, Трауберг, Каплер, Юткевич, Герасимов...

Освещенный утренним солнцем, высоко подняв руки, он читает эсхиловские строки:

Ослепительных, огненных молний, змеясь,
Извиваются искры. Столбами ветра
Крутят пыль придорожную. Вихри ревут
И сшибаются в скрежете, в свисте. Встает
Вихрь на вихрь! Свистопляска! Восстанье ветров!

У него был глухой голос и плохая дикция, но восторг искусства одухотворял речь, зажигал взгляд больших светло-голубых, близоруких глаз.

Каждый день был рабочим. Дело было трудным— многое мешало; обычными словами здесь были: «поправки», «переделки», «досъемки», «уходит натура», «простаивает группа». И срывы и простои обычно бывали связаны со сценарным делом. И вот отложены в сторону Эсхил и научная статья — Адриан Иванович уже ходит по накуренной комнате (курят все) среди гама многих голосов (так шуметь умеют только в кино) и неторопливо рассуждает,— уже вместе с режиссером (или писателем), уже как бы находясь в самом ходе его работы... Он сразу же что-то предлагает, пробует тут же сочинить... Возникают и отвергаются рабочие гипотезы (ими проверяется план), образуются какие-то конструктивные мысли, дело уже вышло из тупика, работа спорится... Кто же это придумал? Неужели не автор?.. Ну, значит, само придумалось...

Если случится необходимость что-то записать, положение затруднится: бумага у секретаря такая, что чернила расплываются, а пером кто-то пробовал открыть ящик стола... Как-то так происходило, что в комнате Пиотровского — самом сердце студии — почти не писали.

Для многих он был как бы идеальным собеседником, одним из тех артистов, с которыми легко играть, потому что партнер умеет слушать. Пиотровский обладал таким даром. Его предложения возникали в процессе «слушанья»; он не давал «поправок», «замечаний», мысли возникали в споре, незаметно становились общими... У него было удивительное умение настроиться на лад чужой работы и сделать ее своим, кровным делом.

Ошибочно думать, будто он наладил какую-то кинопочиночную мастерскую, драматургическую техпомощь (хотя и этим приходилось заниматься); смысл труда был в ином. Ради «дотягивания» и «выправления» не стоило бы откладывать в сторону научную работу. Он был одним из людей, изо дня в день, упорно и самоотверженно строивших советскую кинематографию. Он занимался всем — важным и мелким, трудился, как только мог, потому что чувствовал: советское кино мужает, становится народным делом. И нужно, необходимо объединять людей, трудящихся на студии, привлекать новых, помогать им в их нелегкой работе. Было у него излюбленное выражение: выслушав сцену или просмотрев кадры, Пиотровский нередко вздыхал.

— Не хватает ветра...— печально говорил он.— Это все комнатное... ветер не проникает за стены.

Ему хотелось, чтобы за каждой историей виделся горизонт больших дел — жизни страны.

Он не сидел в кабинете и не ждал: когда же принесут гениальный сценарий? Он трудился над каждой вещью, где были отражены хотя бы отдельные черты новых явлений, жизненных характеров. Он любил работать в коллективе: собирал писателей и режиссеров; сам работал со всеми.

Мне хотелось бы написать о сценах, которые он придумал, репликах — он их немало сочинил за нас,— драматургических ходах (в трудные минуты его выдумка выводила нас из тупика), но примеры пропали из памяти. Может быть, оттого, что прошло уже немало лет, новые дела вытеснили старые?.. Нет, причина не та. Его помощь была плодотворной потому, что он отдавал делу не только знания и умение, а и жар сердца. Как найти образчики такого горючего?..

Мы не знали, когда умер Пиотровский, и не сказали того, что говорится обычно на похоронах: память о нем будет жива... Но вот уже много лет слышишь, как говорят кинематографисты, когда им трудно, и сам говоришь: если бы Адриан был с нами!.. Как бы он смог помочь!..

Иосиф ХЕЙФИЦ: РЕДАКТОР С БОЛЬШОЙ БУКВЫ

Двадцать пять лет—большой срок, но память хранит образ этого человека бережно, без потерь; краски не тускнеют, и воздействие его на нас, оставшихся в живых, не ослабевает.

Так можно помнить только близкого человека и человека большого, яркого, оставившего в твоей душе заметный след.

Таким и был для всех нас незабвенный Адриан Иванович Пиотровский, наш учитель, один из тех, кто положил начало славным художественным традициям ленинградской кинематографии, воспитатель двух поколений мастеров.

Одного я не помню: кем он был по должности. Редактором? Начальником сценарного отдела? Худруком? Над этим мы никогда не задумывались. Менее всего он был д о л ж н о с т н ы м ч е л о в е к о м.

Вспоминается его облезлый стол, на столе — пепельница, заваленная чужими окурками (сам он не курил), ручка с поломанным пером, видавший виды портфельчик, графин и стакан из дешевого зеленого стекла...

Ему мы обязаны не только тем, что он ежедневно и ежечасно помогал нам в работе над сценариями и фильмами, но и тем, что он был автором множества замыслов, художественным разведчиком действительности. На часах, подаренных нами, ленинградскими кинорежиссерами, Адриану Ивановичу мы попросили выгравировать надпись: «Автору всех наших фильмов», и это была правда.

Какие же качества Адриана Пиотровского способствовали этой его роли? Энциклопедическое образование? Да, пожалуй, и оно. Адриан — так мы дружески его называли — был человеком огромных знаний. После суеты студийного дня, ожидая вечернего просмотра, он диктовал машинистке стихотворный перевод с латыни, без черновика. В трамвае или сидя в президиуме какого-нибудь скучного собрания, огрызком карандаша нацарапывал на спичечном коробке тезисы теоретического доклада и, забыв по рассеянности коробок на столе, делал потом все же блистательный доклад.

Работая часто у него дома, мы поражались содержанию его книжных шкафов, широчайшему кругу его литературных интересов.

Но мне думается, главным качеством Адриана Ивановича как руководителя и помощника в сложном процессе творчества было его не притупляющееся и органическое ч у в с т в о с о в р е м е н н о с т и.

Человек энциклопедических знаний, он ничуть не напоминал кабинетного ученого, рассеянного профессора, хотя был и профессором и рассеянным. Я не помню его за обширным столом, обложенным старинными фолиантами. Зато как сейчас вижу Адриана в сизой от дыма комнате сценарного отдела страстно спорящим, активным, погруженным в насущные интересы кино.

Он был м а с т е р о в ы м искусства, он любил высокую кухню кинематографа и знал ей цену.

Высоколобый, близорукий, рассеянный человек с уникальной памятью, чувствующий себя как дома в древнегреческих и латинских текстах, он никогда не уединялся в домах творчества и не отдыхал в санаториях. Свой отпуск проводил в скитаниях по неизведанным тропам далеких окраин страны.

Осенью он возвращался загорелый, обветренный, переполненный впечатлениями. Он заражал нас своим бодрым «отчетом» о лете, широкими замыслами новых фильмов, наблюдениями и планами. Помню, он однажды вернулся из своих скитаний с идеей создания своеобразных кинематографических «Ругон-Маккаров» — огромной эпопеи о нашей со-

временности. Герои целой серии фильмов должны были, по его замыслу, повторяться и, будучи главными в одних фильмах, появляться в других как эпизодические персонажи. Зрителю было бы приятно узнавать своих старых знакомых, следить за развитием их дальнейшей судьбы. Фридрих Эрмлер один из первых решил это осуществить. В «Великом гражданине» он показал Максима уже старым большевиком.

Адриан Иванович вынашивал идею создания фильма о простой полуграмотной крестьянке, поднявшейся до государственного деятеля, о кухарке, которая способна управлять государством. Из этого замысла возник впоследствии фильм «Член правительства».

Но больше всего он мечтал о фильме, посвященном русскому интеллигенту с типом большого ученого — героя великой русской революции в центре. Он говорил нам как-то:

— У нас есть Чапаев — бессмертный образ крестьянского командира, мы создали в кино памятник большевику-рабочему, своими руками делавшему революцию, рядовому Партии. Я имею в виду Максима. Мы обязаны создать в кино образ русского интеллигента, который смог бы стать в ряд с ними обоими. Вы поймите — нужно увековечить интеллигента в революции. Был же Тимирязев, были многие другие!..

По правде говоря, тогда казалось странным, что Адриан Иванович обращается с этой «стариковской» темой к нам, почти юношам. Интеллигенция и революция! Не молоды ли мы для этого? Но Адриан Иванович сумел нам доказать, что дело молодых браться за новое, еще не изведанное. Кстати, будучи человеком добрым и по-интеллигентски мягким, он умел проявлять твердость, когда дело шло о долге художника. Он любил непроторенные дороги, любил разведку боем. В годы, когда были поставлены на «Ленфильме» первые картины об истории большевистской партии, наша литература только еще приступала к освоению новой для нее темы.

...Через год после приведенного выше разговора он сидел с нами в просмотровом зале. На экране мелькали отрывки сцены ссоры Полежаева со своим учеником Воробьевым, трусливым и мелким человеком, ненавидевшим революцию. Когда дали свет, я заметил, что Адриан Иванович как-то странно шмыгает носом и трет кулаком глаза (носовые платки он часто забывал дома). Надо сказать, что к обнаженному сердцу картины Пиотровский обычно относился без особых «переживаний», не умилялся и не приходил в дилетантский восторг. Тем более странно было видеть его растроганным. Попросив папиросу и неумело, как школьник, выплевывая дым вперемежку с кашлем, он произнес:

— Это будет хорошо. Пора уже перестать изображать интеллигента, задумывающегося над вопросом — принять ему или не принять революцию. Надо идти дальше — показать ученого-борца. Помните, на памятнике Тимирязеву написано: «Борцу и мыслителю». Это же готовая формула характера!

В период мучительных сценарных «вариантов», занявших около года, Адриан Иванович терпеливо поддерживал наиболее, если можно так выразиться, «вздыбленный» вариант, где был отчетливо выражен революционный пафос и сведены до минимума семейные и бытовые отношения. Он призывал нас без боязни показывать в этой камерной по своему характеру картине «ветер революции», революционную патетику эпохи, выводить действие из профессорской квартиры, насыщать центральный образ открыто революционными интонациями.

Как-то утром, идя на съемку, я встретил Адриана Ивановича во дворе студии. Он остановил меня и, держа по обыкновению за пуговицу, здесь же, среди шума грузовиков со световой аппаратурой, сказал:

— Знаете, как мы назовем картину? «Депутат Балтики». Что, нравится? — Он был счастлив, как мне казалось, своей выдумкой. — «Беспокойная старость» не годится! Старость! Это совсем не то. Его же матросы избрали в Совет! Он же матросский депутат! В этом есть ветер, дыхание эпохи!

Он любил выражения «ветер революции», «ветер эпохи» и стремился к тому, чтобы этот ветер выдувал из сценариев и картин комнатные страсти, квартирные конфликты. Он считал, что в старые жанровые формы нельзя влить новое содержание. Он искал эту новую форму, «емкую форму», по его выражению. Под «емкой» он подразумевал такую форму, которая позволит внести в фильм, ограниченный по своей временно́й протяженности, интеллектуальный мир нового человека, его отношение к жизни, его борьбу, самую новую жизнь.

Для всего этого, говорил он, тесен привычный жанр кинодрамы с ее многословием и каноническим развитием действия.

Все же, ненавидя в кино многословие, Адриан Иванович был против сокращения длинной речи профессора Полежаева на заседании Петроградского Совета. Он считал, что эта речь отлично передает «ветер эпохи». Ему важно было видеть профессора среди массы, среди революционных солдат и матросов, преобразивших старого ученого. После просмотра фильма на Всемирной выставке в Париже Ромен Роллан в письме к режиссерам указывал как на главное достоинство фильма именно на то, что в нем «внутренняя жизнь по своей интенсивности равна буре народного движения».

Чувство современности помогло Адриану Пиотровскому оценить кино как великое демократическое искусство. Массовость киноискусства, возникшая из

самой его технической основы, не была в то время до конца понята многими из нас. Мы видели только количественную сторону явления, удивлялись большим тиражам фильмов, числу киноустановок и т. д. Мы редко задумывались над тем, что массовость и демократичность кино рождают особую ответственность художника перед своей профессией.

Адриан Иванович постоянно призывал нас к внутреннему ощущению нашей огромной, всемирной аудитории. Он ненавидел «традиции» «киношки», боролся с ее стойкими пережитками. Но прекрасно понимал, что частности эти не могут принизить искусство, которое полюбили миллионы людей на всем земном шаре, искусство, уже породившее великих художников и великие творения. Искусство Эйзенштейна, Пудовкина, Чаплина, Довженко...

Чувство аудитории, ощущение демократичности киноискусства определило основные симпатии и антипатии Адриана Ивановича как редактора. В сценариях и фильмах он прежде всего обрушивался на скуку, злейшего врага киноискусства, отбрасывавшего зрителя от наших фильмов, толкая его в кинотеатры, где демонстрировались третьесортные буржуазные «боевики».

В своем редакторском искусстве он был отличным стратегом. Всегда умел выделить главное. Боролся за главный выигрыш — большое течение фильма, его смысловую, драматургическую, эмоциональную поступь, его «ветер». Тактические мелочи редко его интересовали. Он не выносил топтания на месте, даже во имя мелкого, частного успеха, трюка, эффектного ударения. Он учил нас одному из главных свойств режиссера — умению отказываться. Он умел приносить, как говорят шахматисты, далеко рассчитанные жертвы. И всегда был прав.

Поразительным было его умение «строить» фильм. Он взрывал слежавшийся, словно окаменелый материал картины и из обломков на наших глазах выстраивал новую и неожиданную конструкцию. Прорывалась запруда, и тихое, застоявшееся озеро начинало течь, стремиться, захватывая и унося с собой все, что до сих пор лежало мертвым реквизитом. Концы и начала менялись местами, взрывался привычный план сюжета, возникали параллельные линии действия, неожиданные повороты, исчезала скука! Здесь же в пылу импровизации он предлагал новые мотивировки, определял их драматургические функции. Он как бы распахивал окна, и в комнаты врывался его любимый «ветер»!

Не понимая иной раз высокого смысла этих «вторжений» Адриана Ивановича в творческий процесс, некоторые сторонники творческого «изоляционизма» называли его «поваром», якобы отрицающим «святость творчества». А уж он-то знал цену высокого искусства! Он любил и понимал подлинную красоту. Но профессиональное «шаманство», нередко прикрывающее бесплодие, он ненавидел. Он не оперировал отвлеченными понятиями нужности и важности темы, а будил фантазию художника, рисуя перед ним живой образ, заманчивую картину. Как истинный гурман, умел вызывать у нас аппетит рассказами о замечательных блюдах, от которых текут слюнки. И как скульптор, на глазах у завороженных слушателей мял и бросал куда нужно куски глины, одним шлепком рождая будущую форму. И как портной, с треском отрывал плохо пришитый рукав, пугая «клиентов».

Работоспособность его стала притчей. Я не помню его отдыхающим. Его близорукие глаза часто смотрели куда-то мимо собеседника; даже переходя улицу, он думал о чем-то своем.

Кем он был для нас?

Пожалуй, он был идеальным редактором. Редактором с большой буквы!

Леонид ТРАУБЕРГ: НАШ АДРИАН

Присвоить звание заслуженного деятеля искусств Пиотровскому Адриану Ивановичу, художественному руководителю киностудии «Ленфильм». Художественному руководителю... Если не ошибаюсь, эта должность тогда впервые в кино и появилась. И первым стал Пиотровский. Позже их было много — художественных руководителей студий, объединений, картин. В большинстве случаев они с работой не справлялись. Как исключение, могли помочь М. Ромм, Ф. Эрмлер, И. Пырьев. Причина не только в исторической обстановке. Причина и в том, что у мастера обычно свои негибкие вкусы, неумение «умереть в руководимом».

Лишь один человек — не режиссер, не сценарист (два его сценария были поставлены до его прихода на постоянную работу в кино) — был подлинным художественным руководителем. Это был Адриан Пиотровский.

Проработав столько лет бок о бок с ним, услышав однажды об указе, упомянутом выше, мы изумились:

«Как, разве он руководитель? А ведь мы никакого «руководства» с его стороны не замечали все десять лет».

Мы показывали ему куски, фильмы, как самим себе, даже смелее, чем себе. Если фильм был хорош, он плакал от радости, создавал теории, если плохой, он сразу же начинал думать, как сделать лучше.

Был ли у него кабинет? Кажется, был.

Но в памяти возникают только беседы на ходу, напряженнейшая обстановка; рабочие места — павильон, натура, просмотровый зал, монтажная...

Вот он сбегает вниз по узкой ленфильмовской лестнице, сталкивается со мной и разражается яростной тирадой: «Вы должны убедить Шуру и Иосифа (Зархи и Хейфица) ставить сценарий Рахманова! Если все мы насядем, они перестанут колебаться, и будет чудесный фильм!»

Мы — вернее, он и мы — насели, фильм был поставлен, прекрасный фильм «Депутат Балтики». Фамилии редактора Пиотровского в титрах нет.

Вот я ищу его — нахожу на съемке «Встречного»; примостившись где-то в углу, не обращая внимания на шум, ослепительный свет, сутолоку, он пишет не то новый диалог, не то «болванку» для песни. (На авторские и постановочные он не претендовал.)

Вот он проходит по саду студии, наклонив голову, размахивая рукой и бормоча что-то непонятное. Оказывается, идет к актеру Д. Журавлеву учить его читать стихи, как читали в пушкинское время.

А вот это, по понятным причинам, всего памятнее. Вечер, мы втроем — Г. Козинцев, А. Пиотровский и я — просмотрели снятый материал «Юности Максима» и убедились, что фильм не получается. Медленно идем мы, также втроем, по проспекту — от студии к Островам, обратно к студии и вновь к Островам. Уже глубокая ночь, ни одного прохожего на улицах, ни одной спасительной мысли... Мы с Козинцевым мрачно молчим, Пиотровский в замечательном настроении. Он издевается над нашей мнительностью, ни с того, ни с сего вспоминает латинскую эпиграмму, вдруг начинает восторгаться какой-то, на наш взгляд, ужасной сценой, потом жестом руки словно набрасывает сюжетный поворот... Где-то бьет четыре часа, мы расходимся, почему-то во всем уверенные, с намерениями убийц... На следующий день один из героев — Дема — отправится на казнь, не подозревая, что спасает этим картину.

Понимаю, что такими коротенькими эпизодами и деталями не воссоздашь образ, а нужно бы — хотя бы для тех, кто пришел и еще идет нам на смену.

Конечно, слова «вы, нынешние, ну-т-ка!» говорит Фамусов. Но ведь было и другое: восхищение Герцена когортой героев декабря, знаменитое начало тыняновского романа — рассуждение о людях 20-х и 30-х годов XIX века.

Я говорю о людях 20-х и 30-х годов нашего века — людях, которых нет, людях, сделавших советское кино, людях поистине разительных.

По Далю, «разить» — значит поражать, давить, озадачивать необычайностью, нечаянностью (от слова «не чаять»).

Да, товарищи, люди эти — и не только Эйзенштейн и Довженко, их было не два и не десять человек — озадачивали, может быть, казались странными. Почти всем им при жизни было трудно. Несправедливее всего судьба Пиотровского. Но не надо горечи. Верим: восторжествуют, собственно говоря, уже восторжествовали эти разительные, неповторимые люди. Хотя — надо по-новому их повторять.

Черт знает, что это были за люди — Юрий Тынянов, Игорь Савченко, Иван Соллертинский и, конечно, Адриан Пиотровский. Оторопь берет, когда пробуешь понять их. Но хочется на примере Адриана Пиотровского хоть попробовать.

Прежде всего почти невероятная начитанность без чванства, жадность к знаниям, идущим в дело. Он знал, как родной язык, и греческий, и латынь, и немецкий, образцово переводил. Был консультантом и драматических театров и музыкальных. Фактически он эти театры создавал. Без него не было бы Трама, не было бы поворота ленинградского Малого оперного театра к Шостаковичу. Эта энциклопедичность сочеталась в нем закономерно для 20-х годов с неуемной страстью к новому, нечаянному, взрывающему традиции и обиход. Ощущая своим современником Катулла, Пиотровский в то же время «двигал в жизнь» комсомольскую оперетту, пьесы Толлера, массовые зрелища у Фондовой биржи. Ясно, что увлечения Пиотровского нередко оказывались или казались ошибочными. Это участь не его одного. Знали ли мы, безудержно влюбленные в жизнь, в советское кино, что найдутся потом биографы, которые превратят наши биографии в перечень одних только ошибок?

На одной из пресловутых, далеко не ленинских «чисток аппарата» на «Ленфильме» А. И. Пиотровского кто-то свирепо «прорабатывал». А после выступления Адриана Ивановича, искреннего, взволнованного (таким он был всегда), вышел на трибуну один коренной работник кинофабрики — бригадир плотников Иван Иванович Юдин. Он сказал так:

— Встречал я на нашей узкой лестнице и в коридорах этого самого товарища Пиотровского и думал: что он тут делает, кому нужен, чудак такой? А теперь послушал — и его и о нем — и скажу: хорошо, что такой человек у нас имеется! Большой художник Советской власти!

Лестница на «Ленфильме» стала широкой, пусть ходят по ней новые Пиотровские!

Сергей ГЕРАСИМОВ: ДАЛЬНИЙ ПРИЦЕЛ

В тридцатые годы «Ленфильм» был средоточием кинематографической мысли. Теперь об этом постоянно вспоминают киноработники. И не только вспоминают. Вздыхают о былых победах «стариков». Пытаются найти этому объяснение в различных фактах. Но эти факты, сами по себе исторически верные, все-таки не дают полного ответа на вопрос, в чем же тайна тогдашних успехов ленинградцев.

Говорят, что, мол, в то время кинематограф, только обретя звук, щедро расходовал все накопленное в свой «немой» период. Говорят, что тогда все теперешние метры были молодыми и поэтому без робости и оглядки выступали в полный голос. Поминают добрым словом Художественный совет студии, который нелицеприятно и сурово взыскивал с каждого.

Это все так. Однако, вспоминая это, забывают об одном обстоятельстве, без которого не объяснить «золотого века» «Ленфильма»: в центре деятельной и целеустремленной жизни студии стоял в те годы человек, чье имя мы должны всегда помнить.

Производство кинофильма — трудное и кропотливое дело.

Каждая картина от замысла до выпуска на экран формируется в противоречивой и многообразной обстановке жизни в течение года, а то и полутора и двух лет. И для того чтобы вещь получилась, она должна жить в сердце, разуме, руках художника-постановщика, редактора и всего многосложного кинематографического коллектива неотделимо от действительности.

Вот это-то чувство жизни было в высшей степени присуще Адриану Пиотровскому. Но ему было дано не только это.

Общаясь с ним ежедневно на протяжении многих лет, его товарищи и ученики не переставали поражаться широте взглядов и всесторонней осведомленности, гигантской эрудиции этого человека, словно бы не имевшего возраста. Он представлялся нам патриархом. Между тем возрастная разница измерялась для одних, в том числе и для меня, в семь-восемь лет, другие были его ровесниками, третьи даже старше на один-два, а то и на двадцать лет... Да и сам он пришел на «Ленфильм» совсем еще молодым человеком (в 1937 году, когда он был безвинно репрессирован, ему было всего тридцать восемь лет).

Таково обаяние силы знаний. Единственной силы, которая непреклонно утверждает человеческий авторитет.

Но и знания различны по своему качеству и по способу применения. Они могут стать предметом академического чванства, мертвым капиталом, крепко-накрепко запертым на замок. А могут быть и возвращены жизни и тем самым умножены.

Эрудиция Пиотровского была именно такого рода. Удивительно зная историю, Адриан Иванович видел в ней щедрый, неиссякаемый источник, питающий современность.

И вот такой человек, которому судьба прочила, казалось бы, прямую дорогу в Академию по разряду словесности, большую часть себя отдавал кинематографии. Почему? Мы не раз задавали ему этот вопрос. Он отвечал застенчиво, уклончиво. Разгадка была в том, что он видел в кинематографе наиболее жизненное из всех искусств и страстно желал совершенствовать его мысль, его образность, его могучий, только еще рождавшийся язык.

И тут открывалась еще одна черта его многосторонней одаренности. При всей видимой рассеянности, вокруг которой складывалось множество забавных анекдотов, Адриан Иванович был тончайшим практиком. Его голова вмещала огромное количество разнообразных сведений и соображений, без которых нельзя ни проследить технологию фильма, ни тем более ее выстроить.

И, наконец, он в высшей степени обладал мышлением, талантом стратега.

Сейчас много и горячо спорят, нужно ли это художнику. И односложный ответ на этот вопрос не годится.

С одной стороны, мы, сердясь на самих себя, часто клянем того «внутреннего редактора», который склоняет нас к стратегической схеме, идущей порой вразрез с жизнью.

Но с другой — как протест против схем, подменяющих истинную стратегию искусства (особенно часто этот протест идет от молодежи), возникает стремление полностью освободиться от стратегического мышления, дав свободу случайному, разрозненному, а точнее— объективистскому восприятию действительности. Вот причина того, что рождаются вещи, словно корабли, плывущие в никуда, пущенные по волнам моря житейского без необходимой оснастки и к тому же еще груженные и ценным грузом и хламом... Тут и вялые раздумья о собственном пупе, и раздраженное бормотание насчет неустройства жизни, и развязное себялюбие, и мелкие страсти, заслоняющие горизонт...

Было ли так в те времена, когда на «Ленфильме» создавались «Чапаев», трилогия о Максиме, «Депутат Балтики», «Крестьяне», «Великий гражданин»? Вероятно, в недрах сознания каждого из нас, художников того поколения, образы складывались, мысли формировались в ожесточенной внутренней

борьбе, без которой художник не живет, не дышит. Да и сама жизнь тех лет отнюдь не была проще и легче нынешней, а в чем-то и намного сложнее и труднее.

Но я не ошибусь, если скажу, что мысли наши складывались, находили свой полный и целостный выход в искусство всегда при участии первого друга и советчика каждого ленинградского режиссера — Адриана Пиотровского.

Мы приходили к нему на исповедь, когда еще совсем смутно, будто в тумане брезжил замысел новой работы, и чувствовали его направляющую руку вплоть до самого выпуска картины на экран. И двигались мы в верном направлении, потому что он сам, хотя его порой упрекали в наивности, в прямолинейности, мыслил, как стратег, и учил нас видеть дальние перспективы и ставить перед собой главные, большие цели.

Адриан Иванович Пиотровский не был членом партии, но его преданность идеям, выдвигаемым Коммунистической партией, его вера в силы родного народа были неистребимы и в высшей степени заразительны. Я не первый раз, говоря о Пиотровском, употребляю выражение «в высшей степени». Это не случайно. То, что в нем было заключено, то, что он отдавал искусству, людям, народу, требует именно этого определения — «в высшей степени». Иная мера к нему неприменима.

Его качества стратега проявлялись не только в том, что он подхватывал наши замыслы, роль его как художественного руководителя была гораздо больше. Очень часто случалось так, что он не ждал, пока сценарист или режиссер придет к нему со своими творческими планами. Как и положено стратегу, он знал силы, которыми располагал, распределял их по всему фронту и выдвигал перед каждым «командиром» задачи, которые тот мог решить лучше, чем любой другой. Он знал каждого режиссера до тонкости и поэтому-то всегда безошибочно угадывал, что может и должен сделать тот или иной постановщик.

— А что вы думаете по этому поводу? — спрашивал Пиотровский, развивая и оттачивая перед писателем или режиссером замысел их будущего фильма в направлении того, что в этот момент было всего нужнее стране. Как правило, он встречал положительную ответную реакцию, точно так же, как положительную реакцию встречала в нем самом каждая плодотворная идея, возникавшая у нас.

Происходила постоянная диффузия. Токи, шедшие от руководителя и от руководимых, встречались. В этом-то и был секрет успехов «Ленфильма» в ту славную пору.

И таким Адриан Иванович был всегда и во всем. В свое время он отдал немало душевных сил театрам рабочей молодежи, буквально до слез радуясь рождению новых талантов из гущи народной. В молодежи он видел самый корень жизни, надежду человечества. Поэтому с отцовской терпимостью принимал он неизбежные возрастные заблуждения, ликуя, когда рядом с заблуждениями возникали искры народного гения.

Вот эта его любовь к жизни, любовь к человеку и неизбывная вера в него и были тем цементом, который скрепил так называемую «ленинградскую школу» и помог сформироваться характерам Полежаева, Максима, Шахова, учителя, кинематографически осмыслить и выразить натуру Чапаева.

Мы, творческие работники «Ленфильма», были для него как бы членами единой трудовой семьи. Никто из нас, с ним работавших, его не забудет. Просматривая свои картины тридцатых годов, кто из нас не говорит: «А вот это Адриан подсказал!» Что может быть лучше, больше для памяти о человеке?!

Александр ЗАРХИ: УМЕНИЕ БЫТЬ ЕДИНОМЫШЛЕННИКОМ

...Мы с И. Хейфицем, тогда еще комсомольцы, были просто ошеломлены, услыхав, как Пиотровский разговаривает с режиссерами. Нам казалось, что он должен поддерживать в людях лишь стремление заниматься темами современности. И вдруг:

— Александр Викторович,— говорил он режиссеру Ивановскому,— вы единственный на студии хранитель традиций русской культуры прошлого, знаток великолепного русского слова. Займитесь же классикой на экране! Поймите, как это важно...

С Фридрихом Эрмлером он разговаривал иначе:

— Фридрих, ведь главное для нас сейчас — это большая партийная картина. Именно тебе надо ее делать! Сделать глубоко и по-новому, страстно и смело...

— Сергей Аполинариевич,— поддерживал он Герасимова,— вы правы: действительно, претит неправдоподобие эмоций, театральность формы на экране. Хорошо, что вы добиваетесь подлинности чувств и достоверности их выражения...

И пока мы удивлялись, одно принимая, другое отрицая и не вникая в корень дела, Ивановский делал «Асю» и «Иудушку Головлева», Эрмлер — «Крестьян», «Великого гражданина», Герасимов — «Семеро смелых».

Для каждого режиссера в зависимости от его индивидуальных артистических склонностей, от его стремлений и поисков находились у Пиотровского слова совета и помощи. Он легко понимал художника, помогал ему укрепиться на его же позиции и, что не менее трудно и ответственно, умел удержать на ней каждого режиссера в процессе создания картин. То, чего мы не могли понять просто из-за молодости в действиях Адриана Ивановича, было принципиальной широтой взглядов художественного руководителя, умелым подтверждением на деле общеизвестного тезиса, что картины нужны разные, что пути к новому, революционному содержанию могут быть разнообразны, а форма бесконечно обновляться. Поэтому и находил он для каждого художника то сокровенное слово, которое пробуждало в нем все лучшее, на что он способен. Одних он убеждал со слезами на глазах, в других твердыми, суровыми словами будоражил яростное чувство соревнования, настаивал, доказывал...

Пиотровский знал устремления режиссеров и потому часто мог подсказать тему будущей работы. Но это было нечто большее, чем «знать потребности». Однажды вечером он позвал нас с И. Хейфицем к себе домой, положил перед нами сценарий Л. Рахманова «Беспокойная старость» и сказал:

— Читайте и дайте ответ сегодня же, ждать нельзя.

Делать нечего, прочитали. И прежде всего испугались: как это мы, комсомольцы, будем ставить картину о семидесятилетнем профессоре. Но Пиотровский считал, что именно резкое возрастное несовпадение и может дать, как он выражался, «взрыв», сообщить произведению революционную остроту.

Так на квартире у Адриана Ивановича начался фильм «Депутат Балтики».

— Надо отражать личную судьбу героев, поднятых на гребне исторических событий, — неустанно повторял Пиотровский.

Понимая, что этот принцип создает социальную значимость фильма, расширяет его содержание, мы с И. Хейфицем делали «Депутата Балтики», «Члена правительства», «Его зовут Сухэ-Батор» и другие наши картины, поставленные уже без Пиотровского.

Я не помню, чтобы Адриан Иванович говорил: «Мне это п о ч е м у - т о не нравится», или равнодушно констатировал: «Зритель скушает», или бездоказательно настаивал: «Надо сделать так, а не этак». Безусловно, Адриану Ивановичу одни вещи были интереснее и дороже других, ближе его личному вкусу и его требованиям к искусству, но не этим руководствовался он в оценке сценария, отснятого материала или готового фильма. Он умел «входить» в чужое творчество, по-авторски окунаясь в него, умел добиваться улучшения фильма, не нарушая его стилистических особенностей.

...То в кабинете, то в монтажной, то в просмотровом зале мы находили всегда увлеченного, изобретательного и серьезного, веселого и образованного единомышленника.

Иосиф ГРИНБЕРГ: ОН РАБОТАЛ ВЕСЕЛО!

Это учебное заведение, помещавшееся в уютном особняке Зубовых на Исаакиевской площади, в конце 20-х годов имело странное и длинное название — ВГКИ при ГИИИ. Расшифровывалось это скопище гласных и согласных так: Высшие государственные курсы искусствоведения при Государственном институте истории искусств.

В этом величественном титуле, соперничавшем своей протяженностью с титулами испанских грандов, и с к у с с т в о упоминалось дважды не напрасно. Действительно здесь безраздельно господствовали музы.

Сперва их было четверо: Лито, Тео, Музо, Изо; затем к четырем древним и вечно юным сестрам прибавилась совсем юная пятая — Кино.

Именно в тесном общении различных искусств, слишком часто разобщаемых в научно-исследовательской практике, и заключалась своеобразная прелесть этого учебного заведения. К тому же институт охотно и часто посещали мастера. В белом зале читал свои стихи Маяковский, выступал со своими новыми работами Яхонтов. Здесь обсуждались премьеры Мейерхольда и вахтанговцев. Да и учебные занятия нередко по своему характеру приближались к дискуссии.

Не следует думать, что жизнь Высших курсов протекала идиллически и была одним лишь служением науке и искусству. Напротив, здесь все свидетельствовало о неустойчивости и противоречивости, опять и опять уточнялись и менялись программы.

Надо было находить и привлекать молодых ученых, способных развивать марксистское искусствоведение. Кипели страсти и в студенческой среде: здесь сталкивались лицом к лицу мелкотравчатые снобы, безуспешно старавшиеся воскресить традиции старых петербургских салонов, и молодежь, страстно влюбленная в искусство революции; расфранченные стиляги тех лет и юноши, девушки, зарабатывавшие себе на жизнь разгрузкой вагонов...

Всем этим сложным, трудным делом руководил Адриан Иванович Пиотровский. Он был директором Высших курсов. И не только им. Он работал в Областном политпросвете. Работал на Ленинградской кинофабрике (тогда киностудии назывались кинофабриками). Читал лекции. Писал пьесы. Писал сценарии. Писал статьи и рецензии. Полный перечень занятий и дел нашего директора занял бы, наверное, много строчек. И все это он делал с удивительной, поистине моцартовской легкостью. А ведь приходилось ему заниматься подчас делами отнюдь не легкими и не поэтическими.

К примеру, выяснялось, что денег в курсовой кассе вовсе не осталось, что преподаватели опять безуспешно наведываются в бухгалтерию, что нет средств на текущие хозяйственные расходы... Только что мы, студенты, расспрашивали Адриана Ивановича о том, когда состоится премьера его новой пьесы «Смерть командира, или Гибель пяти», о том, как идут съемки фильмов «Чертово колесо» или «Моряк с «Авроры», который по сценарию Пиотровского ставят ФЭКСы, сиречь Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг... Но не время ли поговорить и о суровой прозе? Что ж, придется снова поставить на внутренней лестнице, украшенной богинями и нимфами, нашего старого вахтера и завхоза Иннокентия Михайловича, бывшего брандмайора, украшенного столь эффектными бакенбардами, что новички принимали его за «самого главного ученого». Он будет проверять входящих студентов — аккуратно ли они внесли плату за учение, а сидящая здесь же в вестибюле бухгалтер-счетовод-кассир А. И. Каравай принимать у «должников» соответствующие суммы. Средство испытанное!

А через несколько дней встали вопросы совсем иного порядка. Адриан Иванович, собрав знатоков, специалистов, вместе с представителями студенчества обсуждает возможности организации киноотделения. В течение немногих часов составлен примерный план занятий, намечены преподаватели, определен учебный «профиль»... И вот уже по коридорам старинного особняка рядом с «литераторами» и «театралами» ходят «кинематографисты». Чаще стала привлекать кинофабрика наших студентов к участию в «массовках»: в «Чертовом колесе», в «Девятом января», в «Смертном номере» снимались будущие режиссеры, литературоведы, актеры, композиторы... Е. В. Юнгер и В. М. Ипатов — впоследствии художественный руководитель ряда крупных театров — пели на «капустниках» (тогда — «живгазете») на мотив популярного танго куплеты, рассказывавшие о злоключениях ФЭКСов:

«Октябрину» прокат нам отверг,
Козинцев он, а я — Трауберг...
Мы запутались в полах «Шинели»
И еле-еле
Удрать успели
С «Чертова колеса»...
Читаем лекции мы
И всем смущаем умы...
Дорога в жизни одна —
К зачетам ведет она...

Но это — забавы. А если говорить о деле, можно вспомнить, что на киноотделении учились А. Зархи, И. Хейфиц, В. Губачев, В. Гранатман, Н. Саламанов, В. Павлов, А. Голышев, Т. Лихачева, М. Рыжий, Л. Карасева, И. Щипанов, А. Бергункер, А. Разумовский, К. Минц и другие молодые люди, прочно занявшие затем рабочие места в разных звеньях нашей кинематографии. Сколько хороших фильмов они создали!

А ведь это доброе и нужное дело было задумано так просто, быстро, весело.

Да, именно весело — таков был стиль творчества и работы Пиотровского. Это вовсе не значит, что он был балагуром, охотником пересыпать свою речь остротами к месту и не к месту. Но от него веяло энергией, уверенностью, что любая, трудная, ответственная работа окажется по плечу, если за нее как следует взяться.

Мы, студенты, были, вероятно, немногими годами моложе его. Но в то время каждый год значил очень много. Адриан Иванович успел сделать гораздо больше любого из самых великовозрастных слушателей Высших курсов, и все это ясно понимали, крепко помнили и ценили. Однако же за глаза его обычно звали попросту — Адриан. Произносили это имя с уважительной улыбкой. Мы знали, что человек, стремительно вбегавший в комнату, где обсуждались все «проклятые вопросы», от решения которых зависело несколько сотен человеческих судеб, человек, так свободно находивший ключи к самым запутанным задачам, отдает свое сердце еще многим начинаниям, многим замыслам. Он успевал за день так много, что иным пришлось бы потратить на это неделю, а то и две. Вот потому-то и удалось ему оставить такой глубокий след: люди, множество людей, работающих в нашем искусстве, оглядываясь назад, вспоминают, что их напутствовал Пиотровский. Сказанное им умное слово помогало начинающим, обнадеживало мастеров. Теперь оно отозвалось через годы в образах, помогающих строить будущее, о котором так мечтал молодой политпросветчик, сценарист, драматург, переводчик, театровед, критик...

Дарья ШПИРКАН: ПРОИСХОЖДЕНИЕ АВТОРИТЕТА

Пиотровский первый, во всяком случае в Ленинграде, положил начало массовым праздничным зрелищам. Помню одно из них. По его сценарию десять тысяч участников разыгрывали грандиозную феерию о революционных событиях. Петропавловская крепость и ее окрестности служили сценой, а вдоль противоположной набережной Невы и на мостах стояли десятки тысяч зрителей. Мы были тогда небогаты и не могли снабдить костюмами участников представления. Поэтому Пиотровский перенес время действия на вечер, и участникам дали факелы.

Десять тысяч человек с горящими факелами шли на штурм старого мира, сжигали чучела буржуев, бесконечными шеренгами бежали по краю петропавловских стен, опоясывая горящими кольцами всю крепость, а волны Невы отражали бесчисленные огни. Незабываемое зрелище!..

Приступив к работе на «Ленфильме», Пиотровский начал изучать кинопроизводство во всех его звеньях. Я часто видела его у монтажных столов братьев Васильевых, Козинцева и Трауберга. Он постоянно бывал на съемочных площадках, а по вечерам, когда студия затихала, изучал сметы фильмов, дотошно расспрашивая директоров о каждой графе расходов.

Знания и умение, преданность делу и самое доброжелательное внимание к людям создавали ему авторитет. Он понимал прогрессивное значение советской кинематографии для всего мира, и это определяло принципы всей его работы. Во имя этих принципов он не щадил никого, и прежде всего самого себя. Убедившись в той или иной своей ошибке, он не пытался ее скрывать или перекладывать на другого.

Совсем свободный от искушений бюрократизма, он был доступен для всех. Но держался с разными людьми по-разному. К режиссерам старшего поколения — они были много старше его самого — относился с подчеркнутым уважением. Если входил один из них, а в кабинете не оказывалось свободного стула, Пиотровский немедленно предлагал ему свой, а сам усаживался на край стола. Кстати, сделать это было нетрудно, так как на его столе, кроме ученической чернильницы и ручки обычно с погнутым пером, ничего не было. К режиссерам младшего поколения он относился с таким же уважением и живым интересом. Следил за общим нашим развитием, требовал, чтобы мы прочли нужные, по его мнению, книги, а потом тактично, незаметно проверял, хорошо ли мы поняли прочитанное.

Влиять на большой коллектив «Ленфильма» 30-х годов было нелегко. Огромные усилия прилагал Пиотровский, чтобы сломать бытовавшие тогда штампы историко-революционных фильмов. И долго ничего из этого не выходило. Комиссары и командиры в кожаных куртках заполнили киноэкраны так же, как страницы повестей и романов, сцены театров.

Для Адриана Ивановича «кожаные куртки» стали как бы символом бедности творческой мысли.

Я не раз пыталась узнать, как Адриан Иванович относится к замыслу С. и Г. Васильевых написать сценарий о Чапаеве. Видимо, он поначалу не очень верил в удачу. Обычно усмехался и говорил:

— Если Васильевы оденут Чапаева в кожаную куртку, я этого не вынесу.

Когда они вручили ему первый вариант сценария, Адриан Иванович никак не мог приняться за чтение. Очевидно, это объяснялось опять-таки тем, что он не возлагал на сценарий больших надежд.

Прошло несколько дней. В эти дни Георгий Николаевич Васильев дал прочесть «Чапаева» и мне. Прочтя, я помчалась к Пиотровскому: хотелось поскорее узнать его мнение. Он довольно равнодушно встретил мои восторги, сказав, что еще не успел прочесть.

Но на следующий день, раньше обычного придя на студию, он сразу прошел в мой кабинет, где собралась вся наша группа,— я была тогда молодым начинающим режиссером — и объявил:

— Прочел «Чапаева». Васильевы меня потрясли. Замечательный сценарий! Образ Чапаева будет памятником эпохи. — А уходя, добавил: — На такого не наденешь кожаной куртки, ему в ней будет тесно. Вот увидите, Чапаев сбросит кожаную куртку!

Он не побоялся переменить сложившуюся, видимо, раньше точку зрения. Оценив значение будущего фильма, Пиотровский начал борьбу за него. Борьба была продолжительной и нелегкой. Адриан Иванович и его союзники, среди них редактор Николай Коварский, получали общественные порицания, выговоры, но продолжали поддерживать братьев Васильевых, в то время молодых, малоизвестных режиссеров.

Адриан Иванович никогда не применял каких-либо внешних средств для поддержания своего авторитета, наверно, поэтому-то и был авторитетен, как никто.

Не раз в перерыве нудного доклада — а их в ту пору было немало — мы просили Сергея Герасимова изобразить Адриана. Для разрядки. Он имитировал голос Пиотровского с неподражаемым мастерством, иногда и нарочно перефразируя его слова.

— Я так не говорил,—пытался остановить его Адриан Иванович, но голос его был так похож на только что воспроизведенный Герасимовым, что поднимался общий хохот.

Веселее всех смеялся сам Пиотровский...

Михаил ШОСТАК: В БОРЬБЕ ЗА «ЧАПАЕВА»

Мне совсем не хочется, чтобы мой рассказ выглядел банальным стариковским рассуждением. Дескать, в доброе старое время все было лучше, и проблемы, перед которыми нынешняя молодежь останавливается, мы, когда были молодыми, решали запросто. Но ведь в данном случае это — правда.

Я работаю в кинематографии тридцать пять лет, и второй такой счастливой поры, как «золотой век» «Ленфильма», не припомню. Почему так было? Объяснением служат различные благоприятные обстоятельства. Но одна из причин — тогда на студии был Адриан Пиотровский.

Лучше всего мне пришлось его узнать в 1933 и 1934 годах, когда я исполнял обязанности директора «Ленфильма». «Иудушка Головлев», «Гроза», «Чапаев» и «Юность Максима» — вот что снималось тогда на «Ленфильме».

Всего памятнее творческая история «Чапаева». И я обязан о ней рассказать, потому что и братьев Васильевых нет уже в живых.

Трудно сейчас поверить, но нам приказали сделать «Чапаева» немым фильмом. Не по прихоти начальства: просто потому, что в стране было еще мало звуковых установок.

Все-таки мы ослушались. Скажу прямо, ни я — директор, ни режиссеры—они не были еще теми Васильевыми, какими их сделал «Чапаев»,— не рискнули бы это сделать, если бы не Адриан Иванович. Мы черпали силы для сопротивления в его убежденности.

А нам приходилось тогда бороться не только за звук.

Работники ГУКФа (Главное управление кинофотопромышленности), когда картина была закончена, предложили нам сократить сцены с полковником Бороздиным и каппелевскую атаку. Им казалось, что превосходные реалистические эпизоды перекликались с «осужденными» тогда «Днями Турбиных» и якобы реабилитировали белогвардейщину.

Мы послали «Чапаева» на утверждение в Москву звуковым, с полковником Бороздиным и каппелевской атакой. И вместо «расправы» за ослушание получили телеграмму в шестьдесят слов—поздравление с большой победой. Это было в октябре 1934 года.

— Эх, как жалко,—сказал мне начальник ГУКФа Борис Захарович Шумяцкий (к его чести надо сказать, что он искренне признал нашу правоту и радовался вместе с нами),— не успеем выпустить «Чапаева» на экраны к 7 ноября. А как было бы здорово!

— Успеем,— возразил я.

— На одном экране в Москве, на одном в Ленинграде?

— Нет, на десяти экранах в Москве и на десяти в Ленинграде.

Благодаря уверенности Адриана Ивановича мы рискнули, готовя фильм к сдаче, заказать сразу двадцать копий. «Чапаев» демонстрировался на двадцати экранах обоих городов с 5 ноября 1934 года. Дальнейший путь его известен.

Но споры шли и внутри группы. Режиссеры спорили о конце фильма. Сергей Васильев хотел окончить его таким эпилогом: прошло двадцать лет; на экране — цветущий сад, в нем Петька и Анка — муж и жена. Это должно было выражать мысль— Чапаев погиб не напрасно.

Адриану Ивановичу такой конец не нравился. Но он не хотел спорить умозрительно. Он предложил послать Сергея Дмитриевича с Л. Кмитом и В. Мясниковой на Кавказ — снимать его «цветущий сад». И послали. И сняли. Художник на деле убедился в своей неправоте.

Был смонтирован тот вариант конца, который знает весь мир. Простой, лаконичный, делающий «Чапаева» оптимистической трагедией без цветущего сада.

Борьбу пришлось вести и за «Юность Максима». И прежде всего за сценарий. Смущал Максим. Что за большевик с песнями, с гитарой?! Это не было еще требованием парадности и помпезности в искусстве. Парадность и помпезность пришли позже. Но это не отвечало стандартным представлениям о герое. Что сделал Адриан Иванович для трилогии о Максиме, рассказали ее постановщики. Я скажу только: без него не прошел бы по экранам всего мира и такой Максим с его песенкой «Крутится, вертится шар голубой».

Идешь по Кировскому проспекту, на здании студии огромный орден Ленина. Все его видят, но все ли задумываются над тем, за что студия его получила? И все ли знают, что в каждом квадратном сантиметре этого ордена частица сердца Адриана Пиотровского.

На съемках фильма «Юность поэта». Справа налево: А. Акимова, А. Пиотровский, операторы А. Сигаев, А. Дудко



Фридрих ЭРМЛЕР: «ИМЕНИ АДРИАНА ПИОТРОВСКОГО»

Может быть, со мной, единственным из ленфильмовцев, он был на «ты». Мы с Адрианом были друзьями.

Конечно, я стал бы кинорежиссером и не встретившись с ним. Но без него я не снял бы многих моих картин или они были бы иными, и наверняка хуже.

И дело не только в том, что мне, как и моим товарищам, он помогал делать фильм от зарождения замысла до конца монтажа. Об этом я расскажу позже. Это тоже очень важно.

Но еще важнее другое. Я обязан ему своим пониманием искусства и своего места в искусстве.

Мы часто разговаривали с Адрианом о многом, о разном. И он, человек гораздо более образованный, чем я, был моим «университетом», моей «энциклопедией». Я мог всегда легко и просто прийти к нему и спросить о том, чего не знал и чего не спросил бы у другого. И то, как он отвечал на мои вопросы, непременно открывало мне что-то самое важное, самое насущное в сегодняшнем нашем искусстве, в том, что я сам должен делать.

Пиотровский работал над всеми картинами, которые я делал при нем. И над «Катькой — Бумажный Ранет», и над «Парижским сапожником», и над «Обломком империи», и над «Встречным», который мы снимали с С. И. Юткевичем.

Но лучше всего я помню его участие в двух моих фильмах — «Крестьяне», который вышел при нем, и «Великий гражданин», который вышел, когда Адриана уже не было.

1933 год. На «Ленфильме» шло открытое партийное собрание. Присутствовал на нем секретарь по пропаганде Ленинградского обкома партии Александр Иванович Угаров. Речь шла о недавно организованных при МТС политотделах.

Выступая, Угаров бросил фразу:

— Неужели среди вас не найдется никого, кто поставил бы картину о том, что сегодня происходит в деревне?

Последовала неожиданная реплика Адриана:

— Эрмлер!

Я очень на него рассердился. Кто дал ему право решать за меня?! Когда собрание кончилось, я затащил Адриана в угловую, самую дальнюю комнату и, не стесняясь в выражениях, отвел душу, зверски ругая его.

Адриан спокойно выслушал.

— Но ты коммунист,— заметил он.— Кроме тебя, это никто не сделает.

Целую неделю с беспощадной методичностью уговаривал он меня взяться за эту картину. Звонил по



А. Пиотровский и Б. Пославский на натурных съемках «Крестьян»

телефону и возбужденно сообщал, что придумал, как надо ее делать.

Я продолжал сопротивляться.

Однажды он позвонил мне:

— Немедленно приезжай ко мне домой!

Зачем я ему понадобился, Адриан предусмотрительно скрыл. Я приехал. Словно вопрос был уже решен, Пиотровский сказал:

— Сценарий никто, кроме тебя, не напишет. Но ты один тоже не напишешь. Возьми в соавторы Большинцова.

Кандидатура эта прозвучала совсем неожиданно. До того Мануэль Владимирович Большинцов, кажется, ни одного сценария не написал. Он был неудачливым режиссером, и я сам энергично «гробил» его в этом качестве. Но когда Адриан назвал Большинцова, я почему-то поверил, что он сможет мне помочь и вообще больше уже не «брыкался». Так завязалась моя дружба с Большинцовым.

Адриан предложил мне еще одного столь же неожиданного соавтора. С самого окончания института со мной работал ассистентом Виктор Портнов. Сценариев он никогда не писал, но зато родом был из деревни. Адриан объяснил мне, что я «городской человек» и деревни не знаю, а Виктор — «мужик». Эта идея пришлась мне по душе. Я хорошо знал и любил своего друга Портнова.

Сила убеждения, живущая в Адриане, была так велика и так прочно опиралась на талант открывать

в людях только еще в них заложенное и никак не проявленное, что устоять против его самых неожиданных предложений не мог никто. Не устоял и я.

Угадал он и в этом случае. Большинцов (теперь тоже уже покойный) сценаристом стал превосходным. А талант его открыл Адриан. Не знаю, считал ли так сам Мануэль Владимирович... Вероятно, считал — он любил и ценил Адриана. Но я, много с Большинцовым работавший, уверен, что рождением и становлением своим как литератора он обязан Пиотровскому. Это же можно сказать еще про многих.

Уговорив нас писать сценарий «Крестьян», Адриан стал настойчиво посылать всех троих в деревню. Нужно было найти живого кулака, чтобы списать с него одного из главных персонажей будущего фильма. Задача была не так проста. Давно уже прошло раскулачивание и выселение кулаков.

Где мы будем искать кулака? На помощь пришел Портнов. Надо сказать, что Адриан и раньше предлагал, чтобы мы поехали в родные места Виктора. Он был псковский.

А теперь и сам Витя предложил:

— Поедемте ко мне в деревню. Я найду кулака.

Мы втроем — он, Большинцов и я — отправились. Деревня эта была километрах в пятнадцати от Новоржева.

В деревне Витя познакомил нас с одним своим родственником, который был членом местного сельсовета. Настоящее имя его было, очевидно, Пимен. Но мы, как и все, звали его почему-то Пима́ном. Впрочем, и он из Фридриха переименовал меня в Фриндриха.

Пиман нашел нам кулака, бывшего мельника. Но тот оказался сумасшедшим, бормотал что-то непонятное и никакой пользы принести не мог.

Время шло, а поиски все еще не увенчались успехом.

Помог неожиданный случай. Пиману нужно было съездить в Новоржев продать на рынке овцу. Я присоединился к нему. В городке проходила в то время партийная чистка, проводил ее мой старый товарищ еще по ЧК, и мне захотелось его повидать. Увязался за нами и Большинцов.

Овца была продана. Как не спрыснуть? Выпили мы тут же, на телеге, полбутылки (тогда еще не говорили «пол-литра») и сразу поехали обратно, в деревню. Пимана, видимо, развезло. Нас обогнала чья-то телега. Пиман рассвирепел и, вскочив на ноги, озверело стал нахлестывать коня, приговаривая:

— Эх, разве у меня такие кони были?!

И гнал до тех пор, пока не обогнал соседа. И сразу скис. Видимо, понял, что совершил непоправимое.

Не нужно было никого искать. Кулаком оказался сам Пиман. Так эта сцена и вошла в картину. Когда мы рассказали об этом случае Адриану, он восторженно одобрил нашу «находку». Эпизод стал одним из центральных в фильме. А кулака прозвали «кулак имени Адриана Пиотровского».

Многое во всех наших картинах могло бы называться так— «имени Адриана Пиотровского».

Вот еще пример силы убеждения, дарованной Адриану. Роль матери кулака предложили Екатерине Павловне Корчагиной-Александровской. Она отказалась и даже обиделась. Как это, она, депутат, будет играть какую-то контрреволюционную ведьму?! Уговорил старую, знаменитую актрису опять-таки Адриан, внушив ей, что это очень нужно Советской власти, политически очень важно. Часто во время работы — а давалась эта роль Екатерине Павловне с трудом — она бранила «окаянного Адриана».

Работал с нами над сценарием Пиотровский буквально каждый день. Чаще всего работа шла у него дома (он жил неподалеку от студии, и его квартира была как бы продолжением «Ленфильма»). А когда картина была готова, он стал ее глашатаем и пропагандистом.

Между тем имя Адриана Питровского как одного из участников этой работы никогда и нигде не упоминалось и до его ареста. Он и на этой картине, как и на всех других, в которые вложил столько же, не поставил своей фамилии.

Вот еще случай, связанный с «Крестьянами» и тоже очень для Адриана характерный. Во время натурных съемок в одной из ближних деревень начался пожар. Кто-то пустил слух, что виноваты «киношники»: им, дескать, понадобилось для чего-то поджечь деревню. Адриан, услышав об этой неприятности, тут же прислал нам подбадривающую телеграмму и попросил рассказать, как было на самом деле. А через несколько дней в «Известиях» появилась заметка о том, как съемочная группа выносила крестьянских детей из огня (что было чистейшей правдой). Не помню, кем заметка была подписана, но организовать ее, кроме Адриана, не мог никто. И это только один из примеров его душевной заботливости. Думаю, что приказ по студии и денежная премия за тушение пожара тоже было делом рук Пиотровского.

Теперь о «Великом гражданине». Об убийстве С. М. Кирова я узнал вечером от пожарника «Ленфильма», который вывешивал траурные флаги. Тут же я дал клятву сделать фильм о Кирове. Сказал Адриану, он меня в этом намерении укрепил.

Сразу я за работу приняться не мог, потому что на три месяца уезжал в Америку. Там у меня родился замысел будущей картины, ничего общего не имевший с тем, что получилось потом. То, что центральной фигурой фильма стал великий гражданин — не документальное, но художественное воплощение Сер-

гея Мироновича, — тоже не обошлось без влияния Пиотровского.

Не буду сейчас подробно говорить о картине. Это особая тема. Но о том, что сделал для «Великого гражданина» Адриан, я обязан сказать.

На этот раз он нянчился с нами меньше. Сценарий писали М. В. Большинцов, М. Ю. Блейман и я. Все мы, казалось бы, многому уже научились. Адриан с нами каждый день не сидел. Но без него не было бы и этого сценария.

Мы втроем жили в Ольгино, под Ленинградом, на даче Всероссийского театрального общества, зимой служившей приютом кинематографистам, с утра до ночи работали, мучались, и ничего у нас не выходило.

Приехал Адриан. Мы ему заявили, что фильма не будет. По сути дела он сразу еще ничего не мог подсказать. Но он кричал, захлебываясь, что «вы талантливые, и все у вас выйдет! Уже вышло!!» Если это и не было правдой, все равно это было правдой, потому что это-то нам и надо было в ту трудную минуту услышать.

Мы его проводили до станции, и он поехал в Ленинград, обещав по дороге думать. А мы вернулись к себе на дачу совсем другими. Это помнит и Блейман. Мы поверили ему, поверили в себя, а это и было в тех обстоятельствах самым главным. У нас и после его отъезда ничего не получалось, но это было уже неважно. Мы верили, что все получится...

Вячеслав ГАРДАНОВ: ВОЗДУХ ИСКУССТВА

Все началось с Феогнида из Мегары. Я купил книжечку стихов этого великолепного древнегреческого поэта в русском переводе. В свое время я окончил царскосельскую классическую гимназию. Иннокентий Анненский — не только известный поэт, но и превосходный переводчик с древних языков, знаток античной филологии,—не был уже ее директором, но дух Анненского жил в гимназии и при мне. Латынь я знал хорошо, читал римских авторов в подлиннике. Древнегреческим владел не так свободно, но любил и греческих авторов.

Я говорю о себе так подробно потому, что без этой преамбулы непонятно будет все последующее.

Итак, я купил книжку Феогнида, на титуле которой стояло: «Перевод Адриана Пиотровского».

В 1928, впервые придя на кинофабрику, я встретился с Адрианом Ивановичем и сказал ему, как пароль:

— Феогнид из Мегары.

— Откуда вы знаете? — спросил он.

Я объяснил, и тут вместо разговора о кадрах, метрах, осветителях, аппаратах, монтаже началась беседа об античности, о художниках-мирискусстниках, о Скрябине. Мы читали друг другу стихи. Я тогда помнил их много — от Овидия до Блока.

И так бывало всегда, в каждую нашу встречу.

Это может показаться странным. Почему в рабочее время, в рабочем кабинете два работника студии говорят не на производственную, а словно бы на отвлеченную тему?

Но ничто мне, оператору, не помогало так, как эти разговоры с Адрианом Ивановичем. Я не мыслю своей профессии «отдельно». Она никогда не существовала для меня вне искусства вообще. Перед тем как начать снимать, я слушал или читал стихи — те, которые должны были помочь мне снимать картину. Я как бы должен был сперва ее услышать и только потом увидеть. Приведу пример. Цикл стихов Всеволода Рождественского «Германия» помог мне увидеть зрительные образы фильма «Фриц Бауэр», который я снимал. Конечно, помогает художнику и оператору, и мне в том числе, и изобразительное искусство. У Кустодиева Н. Суворов и я находили образы для «Грозы».

Какое отношение это имеет к Адриану Ивановичу? А вот какое: он создавал на студии тот воздух искусства, без которого лично я не мог бы работать. Не ладится что-нибудь, а поговоришь с ним о Блоке, о Шекспире, о музыке Шостаковича, и все пойдет ва съемках.

Он очень много сделал для нашего коллектива, режиссера В. Петрова, художника Н. Суворова, для меня. Он помог нам объединиться. Он помогал нам, как и всем остальным, во всех наших фильмах — начиная от «Адреса Ленина» и кончая «Петром Первым».

У него был свежий и доброжелательный взгляд критика, и он всегда умел подсказать то, что именно этому человеку, именно сейчас было нужно.

Чем старше и опытнее мы становились, тем реже мы приходили к нему.

Мы уже многое умели. Но мы знали: к нему всегда можно прийти. И как это было важно! Для нас, для всех на студии.

Евгений ЕНЕЙ: МЕЧТАТЕЛЬ И РАБОТНИК

Казалось бы, что я, художник, могу сказать об Адриане Пиотровском?

Для него в кинематографии главным была драматургия, сценическое, если можно так выразиться, начало картины, но не пространственное ее решение. Он утверждал эскизы для всех фильмов, но мало вмешивался в работу художника, оператора, добиваясь только общего верного ее направления. Мы с ним всегда сходились в стремлении к выразительности и лаконизму.

Но в то же время я могу сказать о нем очень много, потому что долго и хорошо знал его и работал рядом с ним в советском искусстве...

Не только об искусстве думаешь, говоря об Адриане. Его участие в культурной революции было шире. Художник Игорь Вускович напомнил мне, что Пиотровский был членом комиссии по переименованию ленинградских заводов и фабрик. Он участвовал и в переименовании улиц и площадей Петрограда. И придуманное им название «Улица Красных Зорь», на которой жил он сам (теперь она называется Кировским проспектом), неотделимо от него. Он был действительно человеком красных зорь, романтиком революции, мечтателем. Но он был и работником!

Адриан очень любил ходить на праздничные демонстрации. И обычно мы шли рядом и разговаривали. Как-то так складывалось, что чаще всего мы говорили об интеллигенции и революции. Это были, собственно, разговоры и о нем самом. Он был до мозга костей интеллигентом и до мозга костей революционером. Недаром это помнят многие — он плакал, когда смотрел «Депутата Балтики», фильм, в который вложил столько своего...

Я не знал в искусстве человека более идейного и более объективного, более широкого вкуса. А как это важно для руководителя.

Арнольд ШАРГОРОДСКИЙ: ДОВЕРИЕ

Человек чисто гуманитарного склада, Адриан Иванович в технике понимал мало и был к ней равнодушен. Но если этого требовало искусство, он мог разобраться и в технике.

Я был звукооператором первой звуковой картины Сергея Герасимова «Семеро смелых». Фильм в моих рекомендациях не нуждается. Но когда он делался, дирекция студии была Герасимовым недовольна. Для них действовал один принцип: «давай-давай!», а Сергей Аполлинариевич слишком много «возился» с актерами. Мог целый день репетировать и к вечеру снять один кадр. Не все понимали, что в углубленной работе с актером и заключалось новаторство режиссуры Сергея Герасимова. Адриан Иванович это понимал.

Фильм все-таки благодаря его защите был снят, смонтирован, и дело дошло до первого просмотра. Но показали мы картину тогда без музыки и шумов, только изображение и речь (это объяснялось техническими причинами — для музыки и шумов нужна была перезапись). Фильм в таком виде произвел очень плохое впечатление. Группа была подавлена. Тамара Макарова расплакалась. Я же понимал, что мы должны записать превосходную музыку композитора Пушкова, птичий базар, другие шумы и это коренным образом изменит вúдение картины.

На обсуждении я этого не сказал: слишком неблагоприятная была обстановка. Но потом, даже не поговорив с Герасимовым, я пошел к Адриану Ивановичу и объяснил ему это, подробно растолковав всю техническую сторону дела. Не знаю, понял ли он мои, наверное, слишком специальные для него рассуждения.

Но, бесспорно, понял главное: тогда исчезнет ощущение фрагментарности фильма — музыка и шумы свяжут разрозненные кадры. Он поверил мне и убедил дирекцию разрешить нам окончить фильм.

Я оказался прав. Когда картину показали снова, она произвела на всех очень хорошее впечатление.

Доверие Адриана Ивановича к таланту выражалось прежде всего в том, что он никогда не подавлял ничьей творческой индивидуальности.

Я не только не боюсь, что это прозвучит назиданием нынешним художественным руководителям объединений, но даже хочу, чтобы это именно так прозвучало. Ведь многие из них, во всяком случае, из тех, с кем я сталкивался, говорят: «Вот как бы *я* поставил этот эпизод, вот как бы *я* написал этот диалог». Так они фабрикуют уменьшенные копии самих себя.

Николай КОВАРСКИЙ: КОМУ ИГРАТЬ КАТЕРИНУ?

Недавно вышли три тома аннотированного указателя советских художественных фильмов, охватывающего период сорок лет — от 1917 до 1957 года. Согласно этому указателю роль Адриана Пиотровского ограничивается авторством сценария «Чертово колесо», одного из первых фильмов, поставленных Г. Козинцевым и Л. Траубергом, и соавторством в сценарии «Турбина № 3», поставленном С. Тимошенко. Я не собираюсь обвинять составителей указателя, проделавших очень сложную работу, в том, что они умалили роль Пиотровского в истории нашего кино. Нет, они решительно не виноваты.

Пиотровский был душой «Ленфильма». Но ведь нет такой графы в фильмографических указателях — «душа».

Я расскажу о том, как умел он видеть будущее произведение.

Как-то он прислал за мной и повел смотреть пробы для фильма «Гроза», который ставил режиссер В. Петров (я был редактором этой картины). Три актрисы пробовались по инициативе режиссера на роль Катерины. Первая кандидатура была явно неудачна — актриса Малого театра не говорила, а декламировала текст, да и весь ее облик был какой-то подчеркнуто театральный. Но вторая проба — одной из актрис Художественного театра — была, по моему мнению, наилучшей. Во всем облике актрисы было какое-то предвестие трагедии, предощущение жестокой судьбы. Третья проба — А. К. Тарасовой, которая потом и исполняла эту роль. Не скрою, вторая проба мне понравилась больше всех. Пиотровский по дороге из ателье к себе в кабинет внимательно выслушал меня и сказал:

— Я с вами не согласен. По-моему, Тарасова лучше. Но дело не только в моем мнении. Дело в том, что, как вы сами говорили, Петров склонен преувеличивать роль религиозных мотивов в истории Катерины, а это обязательно поведет к своеобразной мистической трактовке ее трагедии. Таким образом,— продолжал Пиотровский,— тот дух непокорности и бунта, который ясно сказывается в истории Катерины, будет смят, скомкан, а ведь именно он самое для нас драгоценное в этой экранизации. Я вас очень прошу поддержать кандидатуру Тарасовой, у которой именно эта сторона роли наиболее выразительна.

Я не мог не согласиться с его доводами и по его просьбе не сказал режиссеру о своих впечатлениях, всячески поддержав кандидатуру А. Тарасовой. Всякому, кто видел фильм «Гроза», должно быть ясно, что Пиотровский был прав...

Николай ЛЕБЕДЕВ: В ЧЕТВЕРТОМ ЧАСУ УТРА...

Я с особенной теплотой вспоминаю Адриана Ивановича потому, что я «детский» режиссер, а он очень хорошо относился к детским фильмам. Он любил детей и хотел, чтобы для них снималось как можно больше картин.

Вспоминаются характерные эпизоды.

Я делал картину по собственному сценарию «Солдатский сын» — о детях в революцию 1905 года. Когда картина была готова, я ему ее показал. Мы кончили смотреть часов в восемь вечера.

Поправки у него были сравнительно небольшие, но несколько сцен нужно было перемонтировать. Положение осложнялось тем, что фильм надо было утром сдавать.

— Вы перемонтируйте, а я приду посмотреть,— сказал он.

— Но я же раньше трех часов не кончу!— смущенно возразил я.

— Ну и что ж, как кончите, позвоните мне, я приду.

Позвонил я ему в четвертом часу утра...

Он пришел очень скоро, пришел встрепанный, явно только что с постели, как всегда внешне немного рассеянный.

Утром мы картину сдали.

Я не припомню случая, чтобы он откладывал что-нибудь на завтра, «на потом», если это можно было, хотя бы и с напряжением, сделать сегодня, сейчас, сию минуту.

Однажды он приехал ко мне на натурные съемки. Я снимал картину «Семьсот семнадцать» в Сальских степях.

Адриан Иванович провел на съемках дня три, но его словно бы и не было. Молча сидел все время где-нибудь в сторонке. Он разговаривал с группой после съемки, когда люди успевали умыться, пообедать и отдохнуть.

В этом сказался в высшей степени свойственный ему как руководителю такт.

Много бы мы отдали, чтобы так же, как тогда, в 30-е годы, можно было в четвертом часу утра позвать редактора смотреть перемонтированную картину...

А почему бы и нет? Ведь это зависит только от нас с вами, товарищи кинематографисты! От нашей любви к делу, от наших нравов.

Михаил БЛЕЙМАН: ПОСЛЕДНИЙ РАЗГОВОР

Шел 1937 год. Ранняя весна.

Вечером я пришел к нему на Кировский, 14, в небольшую квартирку, из которой книги, казалось, вытесняли людей. Адриан Иванович был болен. Грипп. Температура 38. На маленьком, поцарапанном секретере лежал томик Еврипида, словари, рукопись. Он работал.

Я пришел поговорить о сценарии, но как-то так вышло, что заговорили мы о Пелопонесских войнах и борьбе Аристофана с Еврипидом.

Я выразился неточно—это не было разговором. Это был монолог — страстный, блестящий, живой. Адриан Иванович говорил об упадке Афинского полиса голосом современника. Перикл, Сократ, Алкивиад, Ксенофонт не были для него мумифицированными гениями. Они были его современниками, которыми он восхищался, гордился и возмущался, с которыми он то соглашался, то спорил.

Много лет спустя я прочитал «Греческую цивилизацию» Андре Боннара, книгу замечательную тем, что ученый говорит в ней об античности с живым ощущением современника. Читая эту превосходную работу, я не мог не вспомнить о Пиотровском. Речь идет не о совпадении мыслей, а об общности отношения к античности, к пафосу ее познания. И Боннар и Пиотровский говорят об античности, как старшие ее современники, как люди, умудренные новым опытом, знанием законов исторического развития, неведомых их гениальным предшественникам.

В тот вечер монолог Пиотровского закончился неожиданной жалобой. Как-то очень естественно он перешел от рассказа об исторических несправедливостях Перикла к тому, что его волновало сегодня. Он пожаловался, что становится трудно жить. Его считали виновным и в неудачах «Ленфильма», и в ошибках театров — Малого оперного, Большого драматического, Трама, и в грехах театроведения.

Я сказал, что не понимаю его. Почему он так держится за работу на «Ленфильме», в театрах, в институте, в редакциях? У него есть другая, редкостная и умная профессия. Его переводы уже оставили непреходящий след в нашей культуре. Зачем же во что бы то ни стало стремиться к занятиям кино и театром? Пусть не будет кинематографа, но останутся Аристофан и Эсхил.

Он яростно замотал головой и сказал удивительные для меня слова, которые дали мне понять содержание его работы и жизни. Он сказал, что не смог бы перевести ни одной строки античного автора, если бы не ходил каждый день на театральные репетиции, не обсуждал бы сценарии, не читал бы лекции о современном искусстве и не писал бы статьи в вечерней газете. Понимание ушедшей великой эпохи приходит тогда, когда не только живешь в другой великой эпохе, но и живешь каждодневными ее интересами.

—Я не археолог,—сказал он гневно.—Античность интересует меня только потому, что дает возможность понять современность. Если бы это было не так, я бы не интересовался ею.

В тот вечер я влюбился в этого человека. Я знал его много лет, часто с ним спорил, иногда ссорился, бывал к нему несправедлив. Теперь я понял его масштаб — такой большой, что, стыдно сказать, мне трудно было его понять раньше.

Я пытаюсь воскресить в памяти Адриана Ивановича Пиотровского — высокого, полноватого, голубоглазого, с редеющими мягкими волосами. Вспоминаю его мягкие, всегда небрежные, торопливые движения. Вспоминаю его глуховатый голос, немного заплетающуюся речь, неожиданное богатство ее интонаций. Он мог быть удивительно мягким и удивительно ироничным, снисходительно-добрым и по-настоящему злым, но всегда непримиримым и никогда—равнодушным.

Но что может дать внешний и неискусный портрет? Он никогда не зафиксирует главного. А главным у Пиотровского была удивительная целостность натуры, слитность всего, что он делал. Культура формирует мировоззрение, интересы, пристрастия, вкусы.

Культура сформировала в Адриане Ивановиче Пиотровском его личность. Я не оговорился, это было именно так. Личное отношение к исторической культуре и личная потребность творить новую культуру были содержанием характера Адриана Ивановича, жизненной его миссией, страстью.

Во имя этой страсти он группировал вокруг себя самых разнообразных людей, сталкивал их, направлял, дисциплинировал, заражал своими идеями, одаривал своими мыслями. В этом и было его созидательное назначение, его жизнь, пафос существования.

Смешно сказать: однажды он позавидовал мне. Из озорства я взялся руководить репертуаром Театра оперетты. Когда я ему об этом сказал, он, не стесняясь, посетовал, что не пригласили его. А он в это время руководил киностудией, литературной частью двух театров, работал в научном институте. Но всего этого ему было мало!

Было поразительно интересно сидеть в его кабинете и слушать, как он разговаривает с людьми. Сняв левый башмак и поджав под себя ногу он в течение нескольких рабочих часов умел и растолковать режиссеру, почему тот должен влюбиться в сценарий, которого прежде не понял, и подсказать сценаристу блестящий сюжетный ход, одновременно забраковав два других, придумать приглашенному им прозаику сценарий, который тот должен написать, и показать художнику, как сделать характерные для эпохи декорации, и продиктовать стенографистке статью для журнала и докладную записку, и проанализировать по телефону, почему не заладилась репетиция новой советской оперы. В его кабинете всегда сидели люди, пришедшие с делом и без дела. Он говорил с каждым и со всеми одновременно, всегда увлеченно, всегда заинтересованно и всегда интересно. Он как будто никогда не уставал, никогда не приходил в раздражение от чужой тупости, был всегда доброжелателен и к человеку и, главное, к его делу. Поэтому он умел помогать и тем людям, которые ему не нравились, совершенствовать те сочинения, которые были ему не очень приятны.

Под Ленинградом, в дачном местечке Ольгино, была маленькая дача ВТО. Зимой она пустовала — в ней было тихо, тепло и скучно. Тогда еще не было телевизоров, а радио там не было в моде. На даче нечем было заняться, кроме работы. Кинематографисты ездили туда работать.

В один зимний месяц там собрались А. Зархи и И. Хейфиц, писавшие режиссерский сценарий «Депутата Балтики», Г. Козинцев и Л. Трауберг, дописывавшие «Возвращение Максима», и М. Большинцов, Ф. Эрмлер и я, начинавшие писать «Великого гражданина». Мы сидели по своим комнатам и собирались три раза в день в столовой. Трудно было всем. Хуже всего было нам — всегда труднее начинать работу, чем ее заканчивать. Но однажды всем нам стало очень плохо — Хейфиц и Зархи не могли написать эпизод, у Козинцева и Трауберга что-то не ладилось, у нас вообще ничего не получалось. За ужином мы решили, что настала пора вызвать Пиотровского.

Он приехал ранним утренним поездом, деловито снял шапку в прихожей, бросил в гостиной пальто, забыл снять галоши и отказался от чая. Зархи и Хейфиц увлекли его в свою мансарду. Он провел с ними час — они вышли сияющими. Потом он уединился с Козинцевым и Траубергом. За два часа они успели поругаться, помириться, опять поругаться и решить, что нужно делать. Настало время обеда, он обедать отказался — его ждали в городе. Счастливые Хейфиц и Зархи, Козинцев и Трауберг звенели в столовой ложками и стучали ножами, когда мы начали свой сбивчивый рассказ. Нам казалось, что у нас ничего не придумано, а то, что придумано,— плохо. Адриан Иванович слушал нас очень внимательно, а потом сказал, что все очень хорошо и что сценарий готов. Мы решили, что он издевается над нами, и даже обиделись. Но он удивительно ясно и четко слепил обрывки мыслей, сюжетных ходов и человеческих характеристик, о которых мы ему рассказали, в единое повествование.

Есть в искусстве люди, бережно и уважительно относящиеся к себе. Они тщательно запоминают свои мысли и наблюдения и делают из них книги, пьесы, статьи. У них в литературном хозяйстве не пропадает ничего. Как у Гоголя: «и веревочка пригодится». Когда они умирают, остаются подготовленные к изданию собрания сочинений и аккуратно пронумерованные черновики (я знал литератора, умудрившегося еще при жизни продать свои рукописи Государственному литературному музею).

Адриан Иванович в искусстве растворял свою биографию. Его интересовали произведения, а не подписи под ними. Он не брал, а дарил. Он был удивительно, безмерно, чудовищно щедр.

Он ходил по большому городу Ленинграду улыбающийся, торопливо говоривший и щедро одаривал встречных искусством, идеями, эмоциями.

Летом он обычно исчезал. Кавказ, Памир, отроги Тянь-Шаня — там он бродил летом. Он наблюдал чужую жизнь в аулах, кишлаках, на горных пастбищах, на базарах. Он знакомился с людьми и, наверное, им помогал. Его тянуло на Восток, в мир неведомой ему, заманчивой культуры.

Непонятно, почему он не писал стихов, пьес, сценариев. Впрочем, это неправда. Была книжка стихов, но он стыдился ее, потому что перерос книжку. Его сценарий «Чертово колесо» и пьеса «Падение Елены Лей» были в свое время событиями. Он был автором грандиозных феерий. Но он не считал себя ни

драматургом, ни теоретиком, ни сценаристом, ни режиссером, ни знатоком античности. Он был просто Адрианом Пиотровским.

Мы любили его, хотя и ссорились с ним, мы уважали его, хотя и пародировали зачастую его манеру держаться, говорить, думать.

Кто это — мы? Это все, кто работал в искусстве в Ленинграде в 20-х и 30-х годах. Это Д. Шостакович, Ю. Тынянов, братья Г. и С. Васильевы, В. Каверин, актер Н. Монахов и режиссер Н. Петров, режиссеры «Ленфильма» и оперные дирижеры, театроведы и участники театральной самодеятельности.

Среди этих людей был и я, восхитившийся тем, как в весенний вечер 1937 года он страстно говорил о веке Перикла, о Пелопонесских войнах и о современном искусстве.

Алиса Акимова-Пиотровская: ЧУВСТВО ВРЕМЕНИ

Первый разговор всегда очень важен. 13 июня 1929 года белой ночью мы шли по Петроградской стороне. Он был директором Высших государственных курсов искусствознания, я — студенткой первого курса литературного отделения.

Мы шли мимо Гренадерских казарм, где некогда жил у отчима Александр Блок, мимо охотничьего домика Екатерины II, мимо дома, расписанного Александром Бенуа сценами из жизни Петра I. Мне хотелось показать, что я тоже образованная. Я говорила что-то об архитектуре, об ампире и барокко, о фаворитах императрицы, о мирискусстниках, о Блоке, с которым он был хорошо знаком.

Адриан Иванович снисходительно меня слушал, а потом заговорил, горячо и удивительно искренне о Магнитострое, о Днепрогэсе.

Конечно же, он лучше меня знал старый Петербург и тоже любил улицу зодчего Росси, Адмиралтейский шпиль, петергофские фонтаны, Александра Блока. Но жил он в полном смысле слова не в XVIII, не в XIX веке и даже не в первых годах революции, с которыми совпала его беспокойная юность, а в том самом 1929 году, когда мы вели этот первый разговор.

И потом он менялся с каждым годом, двигаясь вместе с временем и угадывая только еще намечавшиеся перемены в стране и в мире. Он читал газеты на улицах, подолгу простаивая у доски. Та же газета ждала его и дома, но до дома ведь надо было дойти. Маленькая заметка наводила его на мысль о фильме, который надо сделать. Особенно пристально читал он телеграммы из-за границы на четвертой полосе. Что греха таить, он нередко ошибался, предсказывая, например, революционный взрыв в Мексике или Исландии. Но ему очень хотелось, чтобы это произошло, и он верил, что революция победит везде. Как он радовался бы тому, что с тех пор произошло в мире! Но не раз бы и огорчился. Сколько бы задумал и помог снять новых фильмов!

Ведь ему было только тридцать восемь лет, когда его вырвали из жизни.

Совсем еще мальчишкой он служил в Петроградском политпросвете заместителем Марии Федоровны Андреевой по ТЭО и был воинствующе непримирим к тем, кого считал консерваторами в искусстве.

По его рассказам, я знаю, как он сражался с передвижным театром П. П. Гайдебурова. И помню, как он воевал с «аками», как в 30-х годах называли академические, бывшие императорские театры. Я сама, работая тогда в Траме, участвовала в затеянной Пиотровским демонстрации театрального революционного фронта. Четыре ленинградских театра — Трам, Красный театр, Агиттеатр и Пролеткульт — со знаменами и лозунгами прошли по Невскому проспекту (тогда он назывался Проспект 25 октября) и угрожающей колонной выстроились против «цитадели старого искусства» — бывшей Александринки. Художник Игорь Вускович — тоже участник демонстрации — недавно напомнил мне, что на машине возвышался огромный железный кулак, а из театра вышел Николай Васильевич Петров и сказал что-то сочувственное по адресу театрального революционного фронта. Что ему оставалось еще делать?

Вероятно, эта демонстрация была «загибом», но вдохновленным таким искренним революционным запалом, что как его не извинить?!

На «Ленфильме» Пиотровский задумал и Крам — движение рабочей молодежи в кино. Однажды он вызвал к себе молодого помрежа, секретаря комсомольской организации студии, бывшего токаря — Иосифа Берхина и высказал ему эту идею. Предложение Адриана Ивановича тут же обсудили на комитете комсомола, и Крам появился. Председателем его выбрали Берхина. Опять-таки по совету Адриана Ивановича, председателя Крама, для связи ввели в Художественный совет Лентрама. А на студии организовались три комсомольских постановочных кол-

лектива. Одним из них руководили А. Зархи и И. Хейфиц. Все крамовские режиссеры были еще совсем неопытными: их выдвинули из помрежей, учеников. Но Адриан Иванович, рискнув (шутка сказать, доверить производство картин «мальчишкам»!), угадал, какие возможности в этих молодых людях заложены. И потом он помогал им, учил их. И не ошибся. Все крамовцы стали хорошими профессиональными кинематографистами.

И тот же Адриан Иванович, как критик, приветствовал каждый шаг своих, как ему представлялось, противников к новаторству. Так он похвалил «Тартюфа», поставленного Н. В. Петровым и В. Н. Соловьевым в бывшей Александринке.

Он отнюдь не отрицал классического репертуара. Если бы это было иначе, разве он мог бы заменить Александра Блока на посту — это был именно пост, а не должность — завлитчастью Большого драматического театра?! Театр этот был создан в первые годы революции М. Горьким, чтобы вернуть народу утаенные от него старым строем сокровища мировой драматургии: Шиллера, Мольера, Шекспира, Гольдони...

В Большом драматическом Адриан Иванович продолжал работать параллельно с Лентрамом и кинофабрикой. Только тогда в этом театре шли уже, наряду с монаховскими «Дон-Карлосом» и «Слугой двух господ», пьесы немецких экспрессионистов (Пиотровский и сам блестяще переводил Эрнста Толлера) и советские пьесы. В 1927 году шел знаменитый лавреневский «Разлом».

Пиотровский ушел из Большого драматического позже, когда занялся музыкальным театром. Теперь Адриан Иванович целые вечера просиживал с дирижером С. Самосудом, оперным режиссером Э. Капланом, композиторами Д. Шостаковичем, И. Дзержинским и Л. Желобинским, Б. Асафьевым, поэтом О. Бриком. Работали над операми «Леди Макбет Мценского уезда», «Тихий Дон», «Камаринский мужик», «Поднятая целина»; над балетами «Утраченные иллюзии», «Бахчисарайский фонтан». Адриан Иванович был и «подписным» автором нового либретто к опере Р. Вагнера «Мейстерзингеры» и к балету «Светлый ручей» Д. Шостаковича.

А ночью, вернувшись с очередной премьеры, Адриан Иванович писал рецензию, чтобы она завтра могла появиться в «Вечерней красной». Теперь критики и газеты редко бывают так оперативны. Пиотровский рецензировал все мало-мальски значительные спектакли — ленинградские, московские, иностранные гастроли. В журнале «Жизнь искусства», потом переименованном в «Искусство и жизнь», он печатал чаще дискуссионные, проблемные статьи. За них его чаще всего «прорабатывали».

Сам Адриан Иванович, пытаясь осмыслить критику по своему адресу, говорил, что его мировоззрение формировалось под влиянием символистов, и в первую очередь под влиянием учения о «соборном действе» Вячеслава Иванова.

Общая теоретическая концепция развития мирового театра рисовалась Адриану Ивановичу как диалектическая смена начал — профессионального и самодеятельного. Он считал так: профессиональный театр возник из самодеятельного, из игрищ, народных празднеств; затем то, что на одном историческом этапе было театральной самодеятельностью, на следующем становилось профессиональным театром, но тут же зарождался новый самодеятельный театр, чтобы потом превратиться в новый профессиональный.

Массовые празднества, а позже Ленинградский Трам и все трамовское движение были для Адриана Ивановича практическим и действенным воплощением этой его теоретической концепции. На этой же концепции были основаны и его научные труды по истории театра, мирового и советского. (Он вместе с профессором А. А. Гвоздевым выпустил первый том «Истории западноевропейского театра», где его перу принадлежат главы об античном театре. Вместе написали они и большую статью о петроградских театрах эпохи военного коммунизма для первого тома «Истории советского театра».)

История показала — многое из того, что расценивалось как ошибки Адриана Ивановича и получило горькое имя «пиотровщины», заблуждениями вовсе и не было. Были, разумеется, и заблуждения—во всем этом историки искусства должны разобраться. Но как близко, например, трамовское движение к народным театрам наших дней! Уровень культуры, разумеется, иной. И в этом-то все дело. К середине 30-х годов, пройдя через тяжелый кризис, Трамы себя изжили. Лентрам погубило то, что, переехав из маленького театрика на проспекте Володарского в большое здание, он стал вести себя, как обыкновенный профессиональный театр. Это было и не под силу его труппе и неинтересно. «Недоросля» играли в академических театрах лучше, а «Плавятся дни» и «Клеша задумчивого» никакой другой театр поставить не мог.

Любопытно, что трамовские драматурги обычно не кончали Литературного института, актеры играли «самих себя», но трамовские режиссеры, как правило, были людьми с профессиональным образованием. А к оформлению спектаклей (в чем была заслуга и Адриана Ивановича) привлекались лучшие композиторы и художники. Музыку к единственной, подписанной Пиотровским трамовской пьесе «Правь, Британия!» написал Д. Шостакович. Художником спектакля «Целина» был покойный В. Дмитриев.

И еще несколько слов о Ленинградском траме и Адриане Пиотровском. Общежитие трамовцев на улице Некрасова было такой же лабораторией нового мировоззрения, новой морали, новых нравов, как их спектакли.

Адриан Иванович там не жил. Но и для него не существовало расхождений между принципами, утверждаемыми им и его единомышленниками в искусстве, и правилами собственной жизни. Иногда это доходило даже до смешных преувеличений. Приведу пример. Идейный стержень спектакля «Клеш задумчивый» — борьба производственного и потребительского отношения к жизни. Пафос спектакля — в утверждении мысли: каждый советский человек должен не требовать от своего государства, а прежде всего давать ему, быть работником, хозяином, а не иждивенцем. Адриан Иванович был прямо-таки одержим этой идеей, распространяя ее на все, вплоть до мелочей. Как-то ехали мы с ним в трамвае. Я по студенческой привычке захотела прокатиться «зайцем». Ну и досталось же мне за потребительское отношение к жизни!

Его постоянно обвиняли в том, что он разбрасывается. Ученые историки античной литературы пеняли ему, что он тратит время на «мальчишек» из Лентрама, на газетные рецензии, на балет и кино.

В драматических театрах его ревновали к опере. Трамовцам не могло не казаться странным, что он занимается обветшавшей древностью. На заседаниях театрального сектора Государственного института истории искусств его уговаривали посвятить себя целиком истории театра.

Кинематографисты тоже бы предпочли, чтобы Адриан не убегал со съемок на театральные репетиции и научные заседания.

На самом же деле он был на редкость целостен. Теперь это понимают многие. Почти все говорят, что кажущаяся разбросанность Пиотровского была только внешней стороной разносторонности, присущей почти всем крупным деятелям советской культуры первого ее двадцатилетия (вспомним прежде всего Анатолия Васильевича Луначарского).

Художник Игорь Вускович совсем недавно в разговоре со мной и Е. Енеем очень похоже изобразил, как Адриан Иванович, предлагая ту или иную сцену в пьесе или в сценарии, спрашивал:

— Правильно *мы* придумали? Хорошо это у *нас* получится? Верно ли *мы* наметили?

Кстати, «мы» вместо «я» впервые появилось в статьях Энциклопедии Дидро. Недаром энциклопедисты называли себя: «Мы из энциклопедической республики».

...Когда Пиотровского уж очень «прорабатывали», он, придя домой, устраивал на тахте выставку своих книг и статей и спрашивал меня:

— Посмотри, я все-таки хоть что-нибудь полезное сделал? Неужели я приношу только вред?..

Это было по-детски трогательно и наивно. Но ведь и в самом деле, если бы он оставил только свои переводы античных авторов, труды по истории античной литературы и античного театра, сотни своих критических статей и рецензий, то и это было бы немалым вкладом в советскую культуру. Но он сделал для нее гораздо больше.

Однако пора дать несколько анкетных сведений. Родился Адриан Иванович 20 ноября 1898 года. Первые десять лет жизни провел в семье усыновивших его дяди и тети Пиотровских (он был незаконным сыном крупнейшего специалиста по античной филологии академика Ф. Ф. Зелинского и «бестужевки» латинистки В. В. Петуховой. Интерес к античности у него был наследственный). Потом переехал в Петербург, учился в немецкой гимназии «Петер-шуле».

С отцом решительно порвал, когда тот в 1921 году эмигрировал.

Адриан Иванович участвовал в революции как боец-доброволец: шел вместе с другими в Кронштадт подавлять контрреволюционный мятеж. Мне теперь уже рассказал режиссер Михаил Шейнин, как во время известного конфликта на КВЖД Адриан Иванович записался в отряд Народного ополчения, где, правда, очень неловко, маршировал и учился стрелять.

Незадолго до революции Пиотровский поступил на классическое отделение Петроградского университета. Кончил его в 1923 году «без отрыва от производства», занимаясь уже множеством разнообразных дел.

Любопытно, что едва перестав быть студентом, он стал директором высшего учебного заведения. И это тоже было важным и нужным для культурной революции делом. Тогда еще нигде, кроме Высших государственных курсов искусствознания при Институте истории искусств, не готовили театроведов, искусствоведов, музыковедов, киноведов (литературоведов, правда, выпускали университеты и пединституты).

В последний год существования курсов училась там и я.

Учиться на курсах было интересно — там преподавали Юрий Николаевич Тынянов, Борис Михайлович Эйхенбаум, Григорий Александрович Гуковский, Алексей Александрович Гвоздев и многие другие замечательные ученые.

И сколько же выпустили курсы стоящих людей!

Сам Адриан Иванович преподавал и на курсах и в ЛГУ, куда его постоянно приглашали, сравнительно мало. Оратором он был неважным, зажигаясь только в споре. Поэтому читать лекции не любил.

Он не был ни в коей мере кабинетным человеком. А даже тем, кто помнит, что Адриан Иванович каждое лето уезжал путешествовать и возвращался похудевшим, загорелым, повеселевшим, кажется, что он был и неловким и безруким. Но ведь для того чтобы подниматься в горы, путешествовать по горным рекам, нужно было быть превосходным ходоком и даже альпинистом, хорошо ездить верхом, грести, управлять лодкой, плавать. Все это он умел.

Он был и великим мастером составлять интереснейшие и остроумнейшие маршруты путешествий. Однажды мы, завершая круговой маршрут по горному Алтаю, сплавлялись на лодке по бурной, быстрой реке Бие. С нами не было лоцмана, и Адриан Иванович, высадив нас — человек пять, в том числе и местных жителей,— на берег, один провел лодку через очень опасные пороги.

На лодке, на горном перевале он бывал похож на лоцмана или капитана дальнего плавания. Он был вообще красивым человеком, хотя и рано полысел, поседел, потолстел. Но особенно хорош он бывал, когда шел впереди, принимая на себя в походе самое трудное.

Как-то операторы кинохроники встретились с ним в высокогорном районе Памира. Он помогал столкнуть с места застрявший грузовик и, не задумываясь, бросил под колеса буксовавшей машины свое походное пальто.

В своем кабинете на студии или дома, где шла работа над сценариями, он уже на капитана не был похож: загар сходил быстро. Но, если вдуматься, он и там стоял на капитанском мостике, хотя, по общему признанию, не умел и не любил командовать, не приказывал, а советовал или делал сам.

Он, если пользоваться тем же сравнением, не любил надолго покидать свой «капитанский мостик» на «Ленфильме». И по сути дела никогда его не покидал.

Он не брал творческих командировок. Позволял себе уезжать из Ленинграда, не считая коротких служебных поездок в Москву и туда, где снимали группы «Ленфильма», только на один-единственный в году месяц отпуска. Проводил его — повторим еще раз—так, как любил, —в странствиях. Он объездил и исходил почти всю страну.

Но по сути эти поездки тоже не были отпуском. Мне посчастливилось побывать с ним в семи больших путешествиях, и я могу засвидетельствовать, что это было именно так. С Алтая он вывез замысел картины «Одна», снятой потом Г. Козинцевым и Л. Траубергом. На Кавказе побывал на натурных съемках «Путешествия в Арзрум» и «Детей капитана Гранта»...

Одни вспоминают о нем, как о человеке очень организованном, никогда ничего не забывавшем. Другим, напротив, кажется, что он был только трудолюбивым, но отнюдь не организованным. В поездках проявлялось главное его качество — ц е л е у с т р е м л е н н о с т ь.

Он всегда и во всем виделял г л а в н о е, и этому главному подчинял все остальное. В путешествиях главным было передвижение. Для того чтобы пройти или проехать — верхом, на лодке — намеченное на день расстояние, надо было встать в пять часов утра и сразу отправиться в дорогу. И он вставал первым и поднимал всех.

Привал можно было сделать только после большого отрезка пути, будучи уверенным, что мы успеем пройти или проехать то, что осталось. Назначал время для привала всегда Адриан Иванович, сколько бы опытных туристов с нами ни было.

Так же поступал он и в остальные одиннадцать месяцев года. Он делал «привалы», хотя все помнят его постоянно работающим. На самом же деле он всегда находил время, чтобы летом — почти каждый день — покататься на лодке вокруг Островов, зимой — тоже почти каждый день — походить на лыжах или побывать на катке. Раза два в неделю мы с друзьями — такими же убежденными туристами — ходили пешком в Лисий Нос, Ольгино или Стрельну, изредка ездили подальше на машине. Каждый день читали стихи.

Но всегда, везде, во всем он соблюдал правильное соотношение между «путем» и «привалом». И умел выбирать главную — столбовую дорогу. Мне думается, он выбрал к и н о, отдавая ему в последние свои десять лет больше всего и времени и души именно потому, что видел в нем главную дорогу искусства. Кино было самой большой и последней его любовью в искусстве.

ЭКРАН И СЦЕНА

Во втором номере нашего журнала за нынешний год была опубликована статья Г. Товстоногова «Убрать заградительные знаки». Крупнейший театральный режиссер, начавший ныне работать и в области кинорежиссуры, Товстоногов ставит в своей статье вопрос о взаимовлияниях и взаимопроникновении театра и кино на современном этапе их развития.

Проблемы, затронутые в статье Г. Товстоногова и в известной статье М. Ромма «Поглядим на дорогу» («Искусство кино», 1959, № 11), волнуют сегодня многих деятелей кинематографии и театрального искусства. Проблемы эти обсуждаются и за рубежом.

Мы попросили известных мастеров киноискусства, плодотворно работающих также и в театре, Анджея Вайду, Отто Преминджера и Бориса Бабочкина высказать свои суждения по этим вопросам. Статьи Тайрона Гатри и Карла Формена мы перепечатываем из журнала «New York Times Magazine», где также была проведена недавно дискуссия о взаимоотношениях театра и кино.

Отдельные высказывания участников дискуссии представляются нам спорными, однако мы полагаем, что этот международный обмен мнениями будет полезен как для теоретиков, так и для практиков кино и театра, и приглашаем советских и зарубежных читателей журнала продолжить разговор по проблемам, затронутым в публикуемых ниже статьях.

Анджей **ВАЙДА**

...НО КИНО МНЕ БЛИЖЕ

Театр и кино. Их взаимосвязь, сходство и различие, о которых пишет в своей статье Г. Товстоногов, — это тема, на которую можно говорить без конца, проблема, решить которую однозначно, удовлетворив всех оппонентов, нельзя.

Для меня основной чертой кино, прежде всего отличающей его от театра, является то, что фильм снимается, фотографируется, запечатлевается на пленке. А фотография — это ухваченный раз навсегда момент, запечатленное мгновение. Фотография, которая меня интересует, это не фотография, подражающая живописи, зависящая от нее. Наоборот, она сама влияет на создание современного искусства. Фотографии химических процессов, электронных машин оказались удивительно похожими на абстрактную живопись пятидесятилетней давности, на картины Кандинского и Клее.

Фильм — собрание сфотографированных мгновений. А из этого следует, что режиссер, производящий отбор снятого материала, является автором фильма. Фильм создается рукой режиссера лишь после отбора этих запечатленных на пленке мгновений, сопоставления их, выявления скрытого в них смысла. Литературное произведение, воплощенное на кинопленке с соблюдением величайшего пиетета по отношению к автору, меняет свой смысл в зависимости от воли режиссера, выбирающего отснятый материал.

Неглубокий, литературно малоинтересный текст Маргарет Дюра кинорежиссер Ален Рене превратил в фильм «Хиросима, моя любовь», ставший новым словом в искусстве.

Индивидуальность каждого режиссера находит свое выражение в стиле съемок его фильмов. Это

относится не только к великим творцам — Эйзенштейну, Довженко,—но и к тем режиссерам, которые, казалось бы, не придают специального значения форме. Я сказал бы больше. Режиссер является как бы изобретателем стиля съемок своих фильмов. Росселини для меня всегда будет режиссером, создавшим стиль съемок военного репортажа.

Другим решающим элементом в кино является монтаж. Мне кажется, что монтаж — это не только составление отдельных кадров, но и — в не меньшей степени — выбор наиболее подходящих кусков ленты из отснятого материала. Люди, делающие фильмы, знают, что из множества дублей только один содержит искру правды, для которой и снимался данный эпизод. Именно здесь можно найти объяснение странного феномена — правдивой, волнующей игры в кино непрофессиональных актеров, что совершенно исключено в театре.

Кинорежиссер из огромного отснятого материала, выбирает, складывает, создает картину. Он делает тот выбор, который в театре делает актер. В этой связи стоит задуматься над тем, что документального театра не было и нет, несмотря на все усилия Брехта. В то же время документальный фильм существует с момента изобретения кинематографа. Более того, новые фильмы, наиболее интересные ленты последнего времени все в большей степени содержат элементы документальности. Режиссеры французской «новой волны», вышедшие из киностудий на улицу, «на натуру», создатели внеголливудских фильмов в США, все стремятся подчеркнуть факт абсолютной аутентичности.

Мне кажется, что театральный режиссер не имеет полной власти над зрелищем, которое он создает. Причин тому несколько.

А. Театральный режиссер не может использовать ракурс в такой степени, как это делает кинорежиссер, располагающий съемочной камерой. Поэтому в фильме есть только один ракурс — кинокамеры, а в театре столько ракурсов, сколько зрителей.

Б. Акценты, расставленные театральным режиссером во время репетиций, в ходе спектакля могут меняться.

В. Свободное перенесение действия и эффект монтажа могут быть достигнуты только при помощи сложнейшего, дорогостоящего технического оборудования. Режиссерские концепции Пискатора, строившего на сценах сложнейшие конструкции, системы лифтов, не нашли сторонников. Новая драматургия (Беккет, Ионеско, Жене) не нуждается в сложной технике и не пользуется ею.

Г. Мне кажется также, что автор присутствует в театре в значительно большей степени, чем в кино. Пьеса по своей литературной форме гораздо более завершена, чем сценарий, представляющий собой набросок на бумаге проекта будущего фильма. Я думаю, например, что театральный режиссер не мог бы создать на основе сценария, полученного Чухраем, спектакля, равного по силе «Чистому небу».

Театр всегда был и будет более условным, чем кино. Не считая короткого периода в XIX веке, когда господствовал натурализм, театр во все эпохи — и в Древней Греции, и во времена Шекспира, и в эпоху commedia dell'arte—был условным. Это один из фундаментов его вечности и неистребимости.

К сожалению, в современном театре нет сегодня настоящей драматургической основы, нет драматургии, одержимой высокой общечеловеческой проблематикой, равной по пафосу и мощи драматургии прошлых веков. Этим и объясняется мое тяготение к Шекспиру, без которого я не мыслю театра.

Давняя и, видимо, несбыточная мечта моя — осуществить в кино одну из трагедий Шекспира. Быть может, поэтому я и согласился поставить в Югославии фильм «Сибирская леди Макбет» по рассказу Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». В фильме мне хотелось воссоздать в первоначальной трагедийной сущности ситуацию шекспировской пьесы, перенесенную Лесковым в глухую провинцию дореволюционной России. Лесков осовременил сюжет и характеры Шекспира, оставив при этом нетронутыми силу и накал страстей, обуревающих героев. Мне хотелось пройти обратным путем: вернуться через Лескова к первоисточнику. Видимо, путь этот недостаточно плодотворен.

Кино всегда будет искать тексты, пусть даже несовершенные, но отвечающие потребностям своего времени. Будет искать режиссеров, которые смогут передать на экране атмосферу действительности. Именно этим можно объяснить факт появления в кинематографии режиссеров, делающих один-два фильма и исчезающих. Здесь же следует искать причину молчания многих больших режиссеров.

Молодые режиссеры часто напоминают авторов автобиографических литературных дебютов. Вторгшаяся сейчас в кино молодежь воспитана на кинематографе, знакома с его грамматикой с младых ногтей. Язык кино не представляет для них никакой трудности. Трудно зато найти материал для третьего, четвертого фильма. Известные, опытные режиссеры стоят перед другой проблемой. Найдя адекватную форму для выражения какой-то тематики, они продолжают пользоваться этой формой, работая над другим материалом. Так можно было бы объяснить, скажем, неудачи Росселини в последних фильмах.

Я не хотел бы недооценивать роли театрального режиссера. Я сам с огромным удовольствием работаю в театре и считаю его великолепной школой.

Я очень люблю театр, но, перечитав свою статью, еще раз убеждаюсь, что кино мне ближе.

Отто ПРЕМИНДЖЕР

ТЕАТРАЛЬНЫЙ РЕЖИССЕР ПРИХОДИТ В КИНО

Моя творческая деятельность началась в театре. Сперва я работал как актер, затем начал заниматься режиссурой. До 1935 года я руководил театром Иозефштадте в Вене, где до меня работал Макс Рейнгардт. В 1935 году я покинул Австрию и уехал в Америку, где сначала был театральным режиссером на Бродвее, а затем начал заниматься и кинорежиссурой.

Впоследствии работа в кино стала для меня главной, хотя я и до сих пор время от времени возвращаюсь к работе в театре. В прошлом году, например, я поставил на Бродвее пьесу Айры Левина «Выбор критика». Главную роль в этом спектакле играл знаменитый киноактер Генри Фонда.

Одновременная работа и в кино и в театре — вещь обычная как для режиссера, так и для актера. Многие кинорежиссеры, подобно мне, приходят в кино из театра. Они считают, что есть много общего в работе режиссера в театре и кино. Разумеется, режиссеру необходимо понять и разницу между этими двумя искусствами. Необходимо понять, что, в отличие от театра, который ограничен сценой, основное содержание киноискусства — это движение.

За последние годы появился ряд фильмов, в том числе американских, которые как бы переносят на экран театральные постановки. К числу таких фильмов принадлежит, например, «Изюминка на солнце» — точное воспроизведение спектакля, поставленного в одном из бродвейских театров по пьесе молодой негритянской писательницы Лорейн Хенсберри.

К числу таких фильмов относят иногда и мою картину «Кармен Джонс». Однако в данном случае это неверно. Я поставил этот фильм как самостоятельное кинопроизведение, без оглядки на нью-йоркский спектакль.

Нужно принять во внимание, что такие режиссеры, как Джошуа Логан, Элиа Казан и я, были воспитаны в театре. Поэтому вполне естественно, что мы многое заимствуем из театра в тех случаях, когда это возможно. Мы знаем на практике оба искусства — и театр и кино, знаем их сильные и слабые стороны, и естественно поэтому, что наши фильмы отличны от картин тех режиссеров, которые работают только в кино.

Мне приходилось слышать утверждения, что у режиссеров, пришедших в кино из театра, есть по крайней мере одно преимущество перед «чистыми» кинорежиссерами: они гораздо интереснее работают с актерами. Я думаю, что в этом есть доля правды. Однако надо сказать, что, на мой взгляд, не существует и не может существовать какой-либо один неизменный метод работы с актерами. Например, в моем последнем фильме «Буря над Вашингтоном» заняты такие первоклассные актеры, как Чарльз Лаутон, Генри Фонда, Франчот Тоун и другие. От каждого из актеров, занятых в картине, я требую выполнения своих указаний, того, что я считаю важным. Но с такими актерами, как Генри Фонда, Франчот Тоун, Чарльз Лаутон, работать легко, потому что они самостоятельные художники и к тому же очень умные люди. Им требуется малейший намек для того, чтобы они сделали именно то, что я задумал. А вот с некоторыми другими актерами приходится репетировать по нескольку недель до начала съемок, чтобы получить тот же самый эффект, достичь которого не стоит никакого труда с такими актерами, как Генри Фонда и Чарльз Лаутон. Вполне естественно, что порою такой результат не достигается, ибо тот или иной актер не имеет тех способностей, которые требуются для выполнения задачи. Но при всем различии подхода к каждому актеру общее состоит в том, что я стремлюсь понять психологию актера, чтобы знать, как его вести, как им руководить в процессе работы.

Я назвал Генри Фонду и Чарльза Лаутона умными актерами и тут же отметил, что с ними режиссеру легко работать. Как видите, я не согласен с точкой зрения, высказанной известным итальянским режиссером Антониони в его статье «Размышления об актере в кино» (см. «Искусство кино», 1962, № 3.—*Ред.*). Антониони считает, что чем умнее актер, тем сложнее работать с ним режиссеру. Я сам начинал свой путь в искусстве как актер и, если бы согласился с утверждением Антониони, тем самым как-то унизил бы сам себя. Кстати, мне показались очень умными и очень интересными актеры, играющие в советском фильме «Девять дней одного года»,— Баталов и Смоктуновский. Правда, трудно судить об актерском искусстве, если в совершенстве не знаешь тот язык, на котором играют актеры. Но эти два актера— Баталов и Смоктуновский — мне очень понравились. Стиль их игры очень похож на стиль игры лучших актеров в американских фильмах. Это не удивительно, ибо каждый более или менее значительный актер как в вашей стране, так и в Соединенных Штатах изучал книги Станиславского, знает его систему. Баталов и Смоктуновский, подобно лучшим американским актерам, как бы недоигрывают и поэтому очень естественны.

Правда, в некоторых других советских фильмах я видел актеров, играющих в более театральной, приподнятой манере. Мне кажется, что в кино актер должен играть мягче, чем в театре, он должен быть больше похож на настоящего, живого человека. Это я особенно ощутил в игре Баталова и Смоктуновского, а также в игре Ивашова в «Балладе о солдате».

Мне кажется, что высокий уровень актерского мастерства в лучших советских фильмах обусловлен, в частности, системой преподавания во ВГИКе. У меня осталось колоссальное впечатление от посещения этого института. Я присутствовал на экзамене, когда будущие режиссеры сдавали курс актерского мастерства. Значит, руководство института и его преподаватели считают, что режиссеру очень важно знать те проблемы, которые возникают в связи с его работой с актером. И они правы: только тогда, когда режиссер понимает эти проблемы, он может успешно работать. Должен сказать, что посещение ВГИКа — одно из самых больших впечатлений, которые я получил за время моего недавнего пребывания в Советском Союзе. То, что я увидел во ВГИКе, побудило меня работать над тем, чтобы создать подобный институт в Соединенных Штатах.

У нас в стране есть много специальных школ и факультетов при университетах, где проходят подготовку будущие кинематографисты. Однако нет такого комплекса, который я увидел в вашей стране, нет института, где молодые люди имеют возможность знакомиться со всеми аспектами работы в кинематографии.

Широкую известность имеет Актерская студия в Нью-Йорке, работающая под руководством Ли Страсберга. Она работает по системе Станиславского и является школой, лучше которой, пожалуй, трудно найти. Там в совершенстве умеют научить актера умению постичь самого себя. Когда я в давние годы работал помощником Макса Рейнгардта, мы, правда несколько иным методом, но в основном обучали тому же. Опасность Актерской студии заключается в том, что она как «костыль» для актера. К сожалению, многие выходцы из Актерской студии все еще ведут себя, как студенты, и самостоятельно не развиваются как актеры. Такие актеры, как Марлон Брандо, Ким Стенли, Пол Ньюмен, окончив Актерскую студию, сумели пойти по пути развития своих способностей. А другие зачастую остаются рабами той системы преподавания, которая господствует в студии. Одной из причин этого, мне кажется, является то, что Ли Страсберг — весьма посредственный педагог. Но в Актерской студии существует его культ, который и не позволяет ряду актеров развиваться самостоятельно. А самостоятельное развитие необходимо каждому художнику, кем бы он ни был — актером или режиссером—и где бы он ни работал — в театре или в кино.

Борис БАБОЧКИН

В ЧЕМ СПЕЦИФИКА КИНО?

Статья Г. Товстоногова послужила предлогом для дискуссии о границах между кино и театром и о преимуществах одного вида искусства перед другим. Мне кажется, что, сравнивая эти два искусства, нужно, во-первых, несколько уточнить и ограничить самое понятие «кино». Кино — это огромная, еще не нашедшая своих подлинных границ и еще не знающая всех своих возможностей область окружающей нас цивилизации, одно из условий существования человека. В понятие кино нужно включить не только художественные игровые фильмы, но и документальные, рисованные, кукольные, научные фильмы; фильмы, снятые без сценария, где играют сами себя люди, более или менее удачно подобранные на улице; фильмы, где действуют маленькие дети, не знающие, что их снимает кинокамера, и т. д.

По сравнению с этим всеобъемлющим фактором современной жизни, театр, который также является фактором существования цивилизованного человечества, хотя он существовал и тогда, когда о цивилизации в теперешнем значении слова еще не было речи, проигрывает в масштабах и значении. И если кино во всеобъемлющем значении слова не знает специфики из-за своей, так сказать, всеядности, то театр, из-за ограниченности своих возможностей — специфичен.

Сравнивая возможности театра и кино, нужно, во-первых, сравнивать только художественный игровой кинематограф, то есть тот, в котором играют профессиональные актеры, с театром, где также играют только профессиональные актеры. Во-вторых, в спорах о разнице и преимуществах одного вида искусства перед другим часто делается одна

и та же ошибка: хороший кинематограф сравнивается с плохим театром, в то время как нужно бы, сравнивая эти два вида искусства, брать и то и другое в их чистом, так сказать, идеальном виде. Вот это я и попытаюсь сделать.

Я театральный актер и режиссер и имею некоторую претензию считать, что театральная профессия мне известна достаточно хорошо. Это не мешает мне быть довольно хорошим театральным зрителем, правда, может быть, несколько более требовательным, капризным по сравнению с рядовым зрителем. Но меня не пугает и не огорчает то, что сцена в театре оформлена раскрашенным холстом, и даже очень хорошо раскрашенный холст на сцене не создает во мне иллюзии подлинного места действия. Меня не раздражают загримированные лица актеров, при условии, что чувство меры и хорошего вкуса не нарушено.

Но и глядя фильм, я тоже не поддаюсь иллюзиям подлинности происходящих событий — до такой степени я знаю и кинематограф. Я лишен в этом отношении преимуществ рядового, неискушенного зрителя. Иллюзию подлинного события и в театре и в кино во мне создает только совершенно правдивая, но не натуралистическая актерская игра и, конечно, разворот действия, интерес к содержанию и литературные качества, которые необходимы и для сценического и для кинопроизведения в равной степени. Я не хочу этим сказать, что внешнее оформление, свет, искусно построенная мизансцена (это относится в равной мере и к театру и к кино) не имеют значения. Если спектакль или фильм претендуют на то, чтоб быть произведением искусства, в них все должно быть гармонично.

И театр и кино — искусства синтетические. Но главным и в театре и в кино все-таки останется драматическое действие, и именно это обстоятельство и роднит эти два искусства. Выразительные средства у них могут быть разными, даже противоположными, а корень — один. Этот корень — драматургия и актерская игра. Работа режиссера в этих обстоятельствах имеет, вероятно, доминирующее значение, но значение и роль режиссера как раз совершенно одинаковы и в театре и в кино.

Спецификой кино обыкновенно считают некоторые организационные особенности кинопроизводства: съемки фильма проходят не в порядке развития действия, а, так сказать, вразбивку. Это, конечно, создает большие неудобства и для актеров и для режиссера, особенно при несовершенном сценарии. Но специфическим условием создания кинопроизведения, на мой взгляд, это обстоятельство считать не стоит. Я думаю, что, скажем, при съемках фильма «Война и мир» это обстоятельство не имеет значения ни для режиссера, ни для актеров.

Второй специфической особенностью работы актера в кино принято считать (по крайней мере об этом часто пишут и говорят) наличие в фильмах крупных планов. Это обстоятельство мне кажется также несущественным. Хороший актер играет или должен играть всю роль как бы на крупном плане. Вернее, он должен быть всегда полностью сосредоточен, наполнен содержанием произведения, должен действовать в предлагаемых обстоятельствах непрерывно, вне зависимости от расстояния до объектива кинокамеры. И экономен в выразительных средствах он должен быть тоже всегда и тоже вне зависимости от расстояния до кинокамеры. Я думаю, что не погрешу против истины, если скажу, что игра на крупных планах (а эти крупные планы иногда действительно производят на зрителя очень сильное впечатление) в большей степени, чем все остальные куски роли, дело наиболее техническое, то есть фактически для актера наиболее легкое, потому что основной успех и заслуга здесь принадлежат оператору. Я говорю об этом, исходя не только из своей личной практики, но и из практики других актеров, которых наблюдал на съемке.

Хорошая, высококвалифицированная актерская техника в кино заключается в том, что актер заставляет себя как бы забыть о кинокамере и действовать естественно, как нормальный человек в данных обстоятельствах. Если принять это за обязательную истину, то крупный, или средний, или общий планы для актера становятся, по существу, совершенно одинаковыми.

Кстати говоря, в театре дело обстоит так же. Вам не случалось разве вдруг заметить на заднем плане в толпе какое-нибудь лицо, взгляд, позу, скромную, не бросающуюся в глаза, но приковывающую к себе исключительной выразительностью, художественной завершенностью? И когда вы уходили из театра, бывало, что кто-то из главных персонажей спектакля довольно скоро забывался, а вот это лицо бессловесного персонажа из толпы запоминалось надолго. А ведь он стоял на самом общем плане. Раньше вот такие бриллианты актерского искусства довольно часто попадались в спектаклях Московского Художественного театра.

Еще одной специфической особенностью кино считается работа у микрофона, который находится совсем рядом, у самого рта актера, и актеру не нужно форсировать звук. В этом есть доля правды, и для интимных сцен это удобно и создает в результате особое впечатление. Но вы заметили, что это обстоятельство породило некоторый штамп, и штамп довольно фальшивый? Те же самые актеры, которые так хорошо овладели спецификой мурлыканья текста под нос, в жизни говорят не так. Они говорят нормальным и в общем довольно громким голосом.

Музыка голосов, которые вы слышите в жизни, на улице, в кафе, в фойе театра и т. д., очень разнообразна и по мелодии и по силе звука. В кинематографе полюбилась одна сила звука — минимальная и одна мелодия — предельно обедненная. Я не думаю, что это правильно и хорошо.

Сознаюсь, что мне в кино всегда, сколько я помню, мешал предел звуковых возможностей микрофона. Сила моего голоса часто оказывалась выше пределов звукозаписи. К этому нужно добавить, что театральный актер (я опять-таки говорю о хорошем актере) на сцене вообще не форсирует звука. Его тихий, то есть нормальный человеческий голос слышен одинаково хорошо во всех уголках зрительного зала, а если в театре хорошая акустика, то лучше всего он слышен на галерке. Так что микрофонное преимущество кино для меня весьма сомнительно. Есть в СССР несколько театральных зданий, громадных и несуразных, где сцена оборудована скрытыми от публики микрофонами, иначе актеров вообще не слышно. Актеры терпеть не могут этих залов и сцен, и не потому, что залы слишком велики, а именно из-за микрофонов, искажающих человеческий голос. В большей или меньшей степени человеческий голос искажен и в кино, а это, разумеется, нельзя считать плюсом и преимуществом.

Многие режиссеры считают специфической особенностью кино то, что актер играет каждый кусок роли один только раз, в то время как актер в театре имеет возможность, во-первых, длительное время репетировать роль, а во-вторых, вносить в нее улучшения и изменения в процессе довольно большого количества представлений: хороший спектакль у нас, в Москве, например, идет двести-триста раз, а иногда и больше. Но ведь отсутствие репетиций в кино не специфика кино, как искусства, а несчастье кино, как производства. Я верю, что настанет такое время, когда в кино тоже будут долго репетировать будущий фильм, и это сразу и значительно улучшит качество фильмов. К принятой сейчас практике некоторой импровизации на съемке актеры приспособились, привыкли, но ведь привычки бывают разные — и хорошие и дурные.

С режиссерами бр. Васильевыми я встречался в работе трижды. Я считаю их действительно выдающимися режиссерами, знавшими свою профессию, что называется, досконально. Но и они не умели репетировать фильм целиком. Они умели репетировать только данную сцену, гляля в глазок кинокамеры. Создание произведения в его окончательной форме они возлагали только на монтаж. А это правильно только отчасти. В идеале будущее произведение создается еще в процессе репетиционных поисков образов и действенного столкновения этих образов. Репетиции — это необходимый творческий процесс, не исключающий, разумеется, громадной роли монтажа. Большинство наших режиссеров хорошо умеют монтировать фильм, но я не знаю режиссеров, умеющих его репетировать.

Поделившись своими мыслями и соображениями по поводу специфики кино и стараясь как бы доказать, что природа кино и театра, во всяком случае, в одном из основных моментов — в актерской игре,— не противоположна, а глубоко родственна, я сделаю, вероятно, неожиданный и, как может показаться, нелогичный вывод: кино имеет громадные, неисчислимые преимущества перед театром. Это—возможность перенесения действия в пространстве на любую точку земного шара, а теперь, вероятно, и в космос. Это—грандиозные технические возможности. Это—стереофоничность и стереоскопичность в самом недалеком будущем. Это— интернациональность его языка и его массовость и гораздо большие возможности для создания не связанной условностями театра современной и актуальной драматургии. Все это и многое другое доказывает преимущества кино перед театром.

Современный кинематограф — это как бы преуспевающий, неунывающий, богатый, окруженный все новыми и новыми открытиями, бесконечно демократический и общительный, с широким и добрым характером человек. По сравнению с ним театр, может быть, покажется бедным родственником. Но я все думаю, почему этот бедный родственник, видящий свои недостатки и несовершенства, преисполнен такого достоинства, почему он, удовлетворяясь тем немногим, что имеет, не тревожится за свое будущее, а спокойно уверен в нем? Почему он совсем не завидует своему преуспевающему сопернику и почему даже не считает его соперником, а подмечает лишь некоторую нервозность этого соперника? Потому, что у театра по сравнению с кино есть, может быть, только одно, но зато совершенно бесспорное преимущество: в театре действует живой актер. И когда этот актер, пусть только на несколько мгновений, вспыхивает настоящим огнем искусства, то между ним и живым, дышащим, чувствующим зрительным залом рождается такая электрическая, электронная, биохимическая, физическая — я не знаю, как ее назвать, — связь, такое взаимодействие, такое восторженное взаимопроникновение, которое доступно только театру да еще, пожалуй, музыке. Я имею в виду музыку не как гарнир, а музыку как самодовлеющее искусство.

Я помню, как много лет назад я видел впервые на сцене П. Н. Орленева. Это было глубокой осенью в Эрмитаже, между сезонами. Театр был наполовину пуст. Шла довольно слабая мелодрама «Горе-злосчастье». Орленев играл молодого чиновника. Декорации были подобраны кое-как, антураж тоже какой

попало — все вместе это было ужасно. На сцену вышел очень старый, напудренный человек и, кажется, стал говорить о своей любви, своей будущей женитьбе или что-то в этом роде. Опустив глаза от стыда, я просидел первый и второй акты.

И вот в середине третьего действия случилось чудо. И я сразу же забыл об ужасных декорациях, о возрасте актера, о слабой пьесе и вообще забыл, что существуют другие театры, и очень хорошие —МХАТ, Малый,— забыл, что существуют режиссеры, такие, как Станиславский, Мейерхольд, Рейнгардт. Я видел перед собой страдающего человека, но видел так, как видят в микроскоп и в телескоп одновременно,— всю его душу и все величие этой души.

И это наполняло всего меня таким восторгом, таким счастьем, что вот уже много лет не могу забыть я этого невероятного впечатления от подлинного и редкого творения театрального искусства.

Я говорю — редкого, так, может быть, эта редкость, исключительность таких театральных впечатлений говорит о близкой гибели театра?

Во-первых, я согласен ждать еще сколько угодно. Во-вторых, я все-таки это пережил, кстати, пережил не один раз. Такое иногда все же бывает. А если говорить о кино, то сколько процентов действительно хороших картин появляется на экранах? Два? Шесть? Десять? Во всяком случае, не больше. И каким концом поворачивается массовость кино, как искусства, если представить, что десятки, может быть, сотни миллионов человек ежевечерне отравляются недоброкачественной кинопищей?

А «заградительные знаки», о которых пишет Георгий Александрович Товстоногов, действительно можно убрать. Это делалось, делается и будет делаться. Иногда. Но это не изменит ни сути театра, как искусства, ни сути кино, как искусства.

Нужно только, чтобы и то и другое было искусством.

Тайрон ГАТРИ

СТАРУШКА ЕЩЕ ПОЛНА ЖИЗНИ

Надеюсь, мне удастся доказать, что театральное искусство имеет определенное превосходство над своими консервированными соперниками—кино и телевидением,— превосходство настолько значительное, что оно затмевает всевозможные признанные недостатки и дает ему жизненные силы не как самой популярной форме драматического выражения — за последние сорок лет театр утратил эту черту,— но как самой значительной.

Вряд ли мне придется здесь распространяться о коммерческих преимуществах консервированной драмы. Телевизионный спектакль может собрать на одном представлении такое количество зрителей, которое театр сможет вместить, только если будет давать представления восемь раз в неделю в течение десяти лет. Это значит, что телевидение располагает неизмеримо большими денежными суммами не только для создания консервированной драмы, но и для ее рекламирования. При колоссальных затратах на рекламу можно создать спрос на продукт, который в противном случае не представляет никакого интереса даже в коммерческом отношении.

Но обширный бюджет — это не единственное преимущество консервированной драмы. Имеются и определенные важные технические преимущества. Как мне кажется, важнейшим из этих преимуществ является способность камеры и в меньшей степени микрофона менять свой фокус. Вот перед нами открывается обширнейшая панорама, скажем, триумф в Римской империи. И в следующий момент, буквально в мгновение ока крупным планом нам показывают одно-единственное лицо, мы слышим как один шпион передает шепотом другому какое-то сообщение, следим за рукой, которая тайком берет взятку.

Консервированная драма всегда несколько выигрывает по сравнению с театральными представлениями, когда дело касается реалистических пьес, именно в силу такой гибкости. Происходит это отчасти потому, что фон, на котором развертывается действие, может быть гораздо более реальным— если местом действия является, скажем, Эверест, можно взять туда камеру и снимать актеров, карабкающихся по настоящим горным склонам,— отчасти же (и это самое тонкое преимущество) потому, что не возникает несоответствия между реальным актером и предполагаемо реальным фоном, на котором он действует. В реалистической пьесе на сцене настоящие, живые актеры исполняют свои роли на фоне декорации, которая претендует на реальность, но является чисто искусственным приспособлением. Кино в этом отношении последовательно: и место действия и персонажи — это фотографии действительности.

Вот в этом-то и вся загвоздка.

Это всего-навсего фотографии и, как говорит Пак, «лучшие из них — лишь тени».

Но имейте в виду, я вовсе не утверждаю, что живой актер всегда без оговорок лучше тени актера на экране. Я просто убежден, что при прочих равных условиях реальное живое существо, которое дышит, чувствует и думает в своей роли прямо у вас на глазах, безусловно ярче, чем фотография, передающая, весьма вероятно, в тысячный раз движения, которые производились, быть может, много лет назад и на другом континенте. Но ведь и прочие условия вряд ли когда-либо бывают равными.

Состав исполнителей в консервированных представлениях в среднем получает такие высокие гонорары, которые никак не по карману театральной сцене. Это не означает, что такие исполнители безусловно лучше театральных. Но оплата имеет некоторое отношение к качеству игры, и, признаюсь, я предпочитаю тень хорошего актера плохому актеру из плоти и крови.

Далее, игра актера в театре бывает по-настоящему яркой только для тех, кто сидит достаточно близко, чтобы видеть и слышать. В большом театре это относится лишь к меньшинству из присутствующих. Когда не представлялось иного выбора, публика была готова покупать билеты на места, с которых в лучшем случае можно было получить весьма туманное и отдаленное представление о том, что происходит на сцене. Но как только обнаружилось, что в кино каждому все видно и слышно, театры оказались, вполне естественно, в крайне стесненных обстоятельствах.

Тем не менее, хотя в кино каждому все и видно и слышно, то, что видят и слышат, неизбежно значительно искажается. Даже при лучшей звукозаписи отчетливо заметен недостаток нюансов и разнообразия оттенков, присущих человеческому голосу, если звучание голоса усилено до той степени, которая требуется, чтобы он был слышен повсюду в большом кинозале. И даже в телевидении, где, по-моему, звук гораздо лучше, чем в кино, почти нет, например, разницы в объеме звучания между непомерно усиленным шепотом, когда дается крупный план, и самым громким ревом и визгом. Кроме того, хотя и приятно все ясно видеть, не слишком ли много всего нам сразу показывают, особенно с тех пор, как появился широкий экран?

Недавно я смотрел один постановочный фильм с массами людей, которые в манере Де Милля фигурировали среди гигантских декораций. Это производило несомненное впечатление, но только в плане административном и финансовом. С точки зрения драматической все эти грохочущие, суперколоссальные сцены были ужасно нудными. И вдруг — бац! — широкий экран весь сплошь заполнился гигантской величины чертами очаровательного молодого человека, причем каждый из его великолепных, ровных, белоснежных зубов был больше почтовой открытки. И когда подобно двум занавесам из мяса, которым позавидовал бы сам Гаргантюа, губы раздвинулись и обнажили еще дюжины открыток... в общем, это была всего-навсего веселая мальчишеская улыбка паренька из Калифорнии, питающегося в основном персиками, но меня пришлось увести, покрытого потом, дрожащего, и приводить в себя, отпаивая водой и заставляя думать только о детях и цветах — крошечных цветочках.

Однако факт остается фактом — лучше отчетливо видеть даже искаженные, ошеломляюще большие изображения и ясно слышать упрощенные голоса громкоговорителей, чем страдать от разочарования, когда и видишь и слышишь далеко не все. Действительно, театр не сумеет выжить, если не будет принято во внимание, и достаточно скоро, то, что игру живых актеров нельзя демонстрировать в очень больших помещениях. Я считаю, что искусную игру, интимные переживания нельзя демонстрировать с успехом за пределами пятнадцатого ряда.

Театральные предприниматели, однако, все еще действуют по принципу, что пьеса должна иметь «успех», и, так как успех объективно может измеряться только числом проданных билетов, качество смешивается с количеством, ценность с популярностью.

Это недоразумение усугубляется тем, что благодаря невероятной конкуренции на Бродвее, в настоящий момент являющемся единственным оплотом профессионального театра на Американском континенте, все необходимое для постановки спектакля — от платы за наем театрального помещения до жалованья рабочих сцены — требует непомерных расходов, и предприниматели вынуждены гнаться за таким успехом, который обеспечивает их платежеспособность.

Ситуация еще больше осложняется и тем, что время от времени приблизительно один из десяти-двенадцати спектаклей оказывается сногсшибательным золотым яичком каратов на девятнадцать, как, например, «Моя прекрасная леди», и предприниматели, финансирующие спектакль, получают такие барыши, что и у других текут слюнки, и целый рой жадных невежественных спекулянтов налетает на театральное финансирование. Думаю, что каждый сезон спекулянты на Бродвее теряют такое количество денег—и в основном финансируя безнадежную дрянь,— что десятой доли их хватило бы на организацию великолепного национального театра.

Наш театр все еще действует в тех финансовых и административных рамках, основой которых яв-

ляется суждение о том, что театр — это главная, по сути дела единственная форма театрального зрелища, короче говоря, что его задача — снабжать массовый рынок.

Массовым рынком занимаются кино и телевидение, которые в финансовом и административном плане созданы именно для этой цели и ни для какой больше.

Театр должен сосредоточить внимание на более узком и, следовательно, менее выгодном в материальном отношении рынке. Но, быть может, гораздо более выгодным для театра окажется сделать все, чтобы отвечать запросам менее массовой, но, вероятно, более значительной аудитории, имеющей определенные представления о художественной ценности и поэтому способной не поддаваться обману со стороны театральных торгашей и не реагировать на бессмысленную шумиху; аудитории, которая воспринимает зрелище как нечто, оказывающее на нее физическое и моральное воздействие, такое же, какое оказывают пища, вино и друзья, во всяком случае, не меньшее.

Кино и телевидение чистосердечно и с гордостью заявляют, что они являются областями промышленности, а не искусства. Их цель — создание массового рынка, наиболее выгодный сбыт продукции. Такое положение, мне кажется, создает не только поле деятельности, но и потребность в театре, который сознательно рассчитывает не на столь многочисленную, но в конечном итоге более влиятельную публику, отличающуюся достаточным умом и чуткостью.

Далее, благодаря тому, что кино и телевидение рассматриваются в основном как капиталовложение, люди, у которых есть деньги, но полностью отсутствует вкус, считают себя в праве указывать автору, что ему можно, а главным образом, чего нельзя говорить, и как, и почему. Истина требует заметить, что и театр не полностью свободен от такого вмешательства. При постановке музыкальных комедий особенно, из-за больших затрат, которые связаны с постановкой, и в связи с тем, что цель таких предприятий почти всегда чисто коммерческая, приходится потворствовать желаниям людей, которых интересуют только деньги.

Но театру не обязательно действовать на подобной основе. Можно создать бюджет, который позволит выбирать постановщиков, могущих осуществлять истинное художественное руководство, а не заниматься денежными сделками. Такой театр может терпеть убытки. Никто не ждет прибылей от научно-исследовательских лабораторий, музеев, больниц, церквей, университетов, картинных галерей или симфонических оркестров. Представление о театре, как о прибыльном предприятии,— это просто пережиток тех времен, когда театр был единственным источником заработка в сфере драмы.

Дело в том, что хорошо организованный театр, за исключением театров Нью-Йорка, в состоянии и сейчас показать первоклассный спектакль первоклассной программы не обязательно с выгодой, но и с убытком, столь незначительным, что несколько сот пайщиков, финансирующих такой театр, могут покрыть дефицит безболезненно для себя. Это возможно, так как бюджет в данном случае (даже без всякого урезывания) по сравнению с бюджетом кино или телевидения — представляет собой жалкие крохи.

Аудитория консервированной драмы играет пассивную роль. Ее реакция не может оказывать влияния на демонстрируемые произведения. В театре, наоборот, публика играет созидательную роль. Каждая аудитория получает от актеров такое исполнение, которого она заслуживает. Актерская игра — это нечто большее, значительно большее, чем простое повторение одного и того же заранее отработанного материала. В рамках точно исполняемого материала хороший актер «чувствует» свою аудиторию.

Как хороший наездник умеет править лошадью, так и актер знает, когда положиться на волю зрителей, когда слегка подбодрить их, когда завладеть их вниманием и энергией, даже против их воли, даже при помощи кнута и шпор. И ему известно, как и хорошему наезднику, что аудитория больше всего стремится положиться с верой и любовью на волю искусного и уверенного мастера.

Мне думается, что ценность, которую мы придаем какому-то предмету, пропорциональна нашей связи с ним. Мы ценим дешевые маленькие часы, подаренные отцом в день рождения в детстве, гораздо больше, чем великолепный золотой хронометр с репетицией, полученный от нелюбимого дяди Сайласа; мы ценим настурции, которые сами вырастили у крыльца, больше, чем великолепные экзотические растения, которые кто-то там растит в ботаническом саду. То же самое можно сказать о впечатлениях. Мы ценим спектакль, которому отдали частицу своей крови, пота и слез, гораздо больше, чем зрелище, быть может, значительно искуснее и профессиональнее поставленное, но которое ничего не получило от нашего участия, где наше участие было вынужденным и чисто пассивным.

Я уже признал, что в реалистических пьесах консервированная драма имеет свое преимущество. Но есть и другие и, быть может, более значительные виды пьес. Театр же имеет то преимущество, что он обладает репертуаром классических произведений. Классик признается таковым, ибо создатели общественного мнения в течение многих поколений

находят в его произведениях исключительные достоинства.

Классические произведения драмы, конечно, постоянно «перерабатываются» для кино и телевидения. Но такие «переработки» едва ли не всегда представляют собой испорченные варианты оригиналов. Трудно себе представить, чтобы переработка Шекспира, Мольера или Ибсена производилась людьми подобной же гениальности или в великолепном экстазе творческой энергии. Обычно эту работу выполняют унылые литературные поденщики, чтобы заработать на жизнь.

Кроме того, всем известно, что очень немногие (если они вообще встречаются) классические произведения реалистичны в том плане, который подходит кино и телевидению, ибо этим произведениям присущи высокие мысли и чувства, красноречиво излагаемые существами, более грандиозными, чем средний человек.

Камера же и микрофон плохо приспособлены для передачи возвышенного красноречия. Они лучше приспособлены к игре настолько несложной, что она и не производит впечатления игры. Правда, некоторые актеры способны и без помощи красноречия передать на экране ту значительность, которой исполнены классические персонажи. Чарльз Лаутон и Лилиан Гиш много раз продемонстрировали это.

Но на экране эти актеры вынуждены добиваться нужного эффекта ограниченными средствами в миниатюрном масштабе. Они не могут смести все преграды и поразить аудиторию с силой разрушительного тайфуна, как дано великим мастерам.

Наконец, кино и телевидению постоянно приходится менять свои драматические приемы, чтобы идти в ногу с развитием техники. Лишь только создатели немых фильмов после тридцати лет поисков овладели какими-то методами работы, как возникло звуковое кино и в корне изменило всю сложившуюся систему.

Задолго до того как были решены технические и художественные проблемы звукового кино, цветная фотография создала целый ряд новых сложностей. Теперь это широкий экран. Скоро это будет стереоскопическая кинематография.

В телевидении развитие техники идет с еще более ошеломляющей быстротой. И — дело именно в этом — в то время как такие достижения несомненно создают возможности более полного и реалистического изображения действительных явлений, цель достигается все возрастающей технической сложностью и затратами. Это означает, что доминирующее положение все больше переходит к инженерам и финансистам за счет того, что художники теряют постепенно свои возможности.

Театр, с другой стороны, стремится, и, быть может, в этом проявляется своеобразная реакция, предельно упростить технику. Например, упрощенное, комбинированное оформление все чаще используется там, где прежде требовались целые серии псевдореалистических картин со сложными и дорогостоящими приспособлениями для перемены громоздких декораций.

Все это поощряет, а возможно, и вызывает колоссальные затраты в консервированной драме и обусловливает экономию в театре, которую я считаю для него исключительно полезной. Строжайшая художественная экономия в литературном творчестве очень ценна для писателей. Подобная же экономия в театральных постановках ценна для режиссеров. Это стимулирует их и заставляет их аудиторию использовать единственный необходимый инструмент театрального дела — воображение.

Подведем итоги: консервированная драма имеет технические и коммерческие преимущества, но я ни разу не видел звукового фильма или телевизионного спектакля, который поднимался бы над уровнем плана журналистики — порой очень остроумной, умной и стимулирующей журналистики, но недостаточно значительной, чтобы внедрять определенные вкусы, когда они перестали быть злободневными.

Все дело в ограниченности, присущей кинокамере и микрофону. Это великолепная аппаратура для воспроизведения фактов — визуальных и слуховых фактов. Но когда драма переходит от фактов к идеям и персонажам, которые выходят за пределы повседневных фактов, тут фотография и звукозапись создают очень слабое впечатление, именно потому, что оно так близко к повседневному.

Но именно такие идеи и персонажи являются основными в классической драме. Они являются основной темой, интересующей и наиболее серьезных из современных драматургов.

Со временем автор, который занят важными проблемами, находит, что и административная и техническая ограниченность консервированной драмы стоят между ним и тем, что он хочет выразить. Стремление выразить себя как можно полнее — более значительно, чем богатство и определенная слава, которые может дать консервированная драма и которые составляют ее единственную, хоть и очень привлекательную приманку для художника.

Если вы в этом сомневаетесь, то почему же тогда Пэдди Чаевский ушел из кино и телевидения в то самое время, когда он достиг вершины славы? А разве самые лучшие сценарии Теннесси Уильямса, Артура Миллера или Лилиан Хеллман идут в какое-либо сравнение с их лучшими произведениями, написанными для сцены? Почему покинули Артур

Пенн и многие другие вскормленные телевидением авторы свою добрую славную кормилицу ради этой неверной, накрашенной нищей блудницы — сцены?

Мы заговорили о Пэдди Чаевском. Так вот, двое зрителей вышли после представления «Гидеона»*, побагровев от ярости. «Зачем это они? — спросил один другого. — Можешь ты мне объяснить, зачем?»

Думая, что он имеет в виду спектакль, который они только что посмотрели, и понимая, что вопрос относится не только к собеседнику, но и ко всей Вселенной, я решил подслушать дальше. «Гидеон, господи прости! — кричал он.— И господь, господи прости! Кому они нужны? Неужели нельзя описывать простых американцев?»

Если вам нужна драматизированная журналистика, и к тому же живая, талантливая журналистика о простых американцах, простых русских, простых китайцах, делающих простые вещи самым простым образом,— тут вам достаточно телевидения и кино. Но если вам нужно что-то более объемное, громкое, неистовое, более красочное и —да, да! — более благородное, чем повседневная жизнь, я могу вам дать адрес. Она — неверная, нищая, она занята одним и тем же вот уже две тысячи лет. Но иногда на нее стоит взглянуть. Старушка еще полна жизни.

Карл ФОРМЕН

СЕГОДНЯ ВЕЧЕРОМ Я ИДУ В КИНО

Я пишу эту статью в одном из нью-йоркских отелей на пути домой в Лондон, и если закончу ее вовремя, то смогу провести этот вечер как мне угодно. Хотелось бы пойти в театр, и я уже предварительно посмотрел в утреннем номере «Нью-Йорк таймс», что где идет. Однако ни на Бродвее, ни в других театрах я не нашел ничего более или менее интересного, за исключением спектаклей, которые я уже видел в Лондоне и не испытываю желания смотреть еще раз.

С другой стороны, я узнал из газеты, что могу посмотреть в кино «Ночь» Антониони, «Сладкую жизнь» Феллини, «В прошлом году в Мариенбаде» Рене, «Опаленные солнцем» Клемана и «Опасные связи» Вадима. Все эти фильмы я бы с величайшим удовольствием посмотрел снова и кроме них буквально десятки других первоклассных французских, итальянских, японских, шведских и русских фильмов и столько же превосходных американских картин.

Итак, вечером я иду в кино. Суть дела в том, что в наши дни гораздо больше хороших фильмов, чем хороших пьес; в том, что кино за последние пятьдесят лет развилось больше, чем театр за последние пять столетий; в том, что так называемый современный театр остается ограниченной и примитивной формой зрелища, которая не способна идти в ногу с требованиями публики; в том, что искусство должно отражать жизнь, и сегодня экран гораздо более успешно осуществляет это, чем сцена.

Я уже слышу возмущенные голоса снобов от культуры, людей, реагирующих на слово «Голливуд» так же нелепо, как менее рафинированные филистеры реагируют на слово «Бруклин». Что? Консервированный театр лучше настоящего театра? Никогда! Тем не менее позвольте мне сказать со всей простотой и честностью, на которые я способен, почему я считаю, что кино (я имею в виду кинофильмы, а не телевизионные фильмы) сегодня доступнее и выразительнее, чем театр.

1. Кино может перенести нас куда угодно во времени и пространстве приемами фантастики или реальности и заставить нас верить в то, что мы видим. Благодаря кинокамере у нас есть волшебный ковер, который действительно летает. Сцена же, как только она пытается выйти за пределы интерьера, оказывается скованной по рукам и ногам. От публики наших дней не потребуешь того усилия воли и воображения, которое было необходимо зрителю тысячу лет назад, чтобы убедить себя, что театральные декорации — это нечто большее, чем просто парусина и папье-маше. Считать ограниченность сценических возможностей достоинством столь же нелепо, как утверждать, что хороший кофе еще вкуснее, если его пьешь из бумажного стакана.

2. Содержательность кинофильмов у нас (несмотря на цензуру и давление со стороны определенных групп) и за границей постоянно возрастает, разрабатываются все более серьезные и интересные темы. И наоборот, если согласиться, что непристойности не обязательны как развлечение для взрослых людей, то следует признать, что постановки на Бродвее

* «Гидеон» — пьеса Пэдди Чаевского на библейский сюжет, поставленная недавно Тайроном Гатри в одном из нью-йоркских театров.

за последние пять лет нельзя назвать особенно вдохновляющими или поучительными для взрослого зрителя. Почему это так? Потому что порочная экономика театрального дела обусловливает в нем предельно беспощадную коммерческую направленность, какая и не снилась Голливуду. В Нью-Йорке экспериментальный театр или, если хотите, театр «новой волны» можно встретить только за пределами Бродвея, на котором, к несчастью, уровень режиссуры и актерской игры — будем смотреть в лицо фактам — позорно низок.

3. Средний уровень актерской игры в кино бесконечно выше, чем на сцене. Почему? Потому что кино демонстрирует перед публикой лучшее, что может дать актер и что скрупулезно и с великим трудом отбирается режиссером. И это лучшее запечатлевается на пленке и сохраняется навечно.

А посещение театра — это лотерея. Чем больше успех пьесы, тем дольше она сохраняется в репертуаре и тем вероятнее, что спектакль идет лениво, заигранно, где все притуплено, как заученное и приевшееся. Болтают и всегда болтали различную чепуху об игре-«перевоплощении». Но перевоплотиться, как всем известно, удается не всегда, и повезло тому зрителю, который попал на спектакль, когда основной актер не устал, у него не болит голова, он ни с кем дома не поссорился, не перехватил слишком много коктейлей мартини за обедом и просто не испытывает смертельной скуки от пьесы вообще.

Справедливо, конечно, что театр доставляет больше радости актеру, и особенно актеру, которому нужна большая аудитория, но ведь мы говорили о том, что нужно публике, а не актеру.

Итак, сколько театральных трупп постоянно находится на должной высоте, пока идет пьеса? Сколько режиссеров работает в труппе весь этот период, чтобы спектакль не снижал своего уровня? И почему зрители должны рисковать, платя деньги и не зная, что за них получишь? И, что еще хуже, большинство так называемых «национальных» трупп — это позорные явления, неряшливо и цинично собранные в одно целое.

Между прочим, когда в последний раз вас так тронула театральная постановка, что вы открыто и беззастенчиво плакали?

4. Практически любое место в кинотеатре удобно; я знаю, что те, кто выпускает фильм, сделают все, что в их силах, чтобы мне, где бы я ни сидел, все было видно, слышно, чтобы я имел возможность все воспринимать и реагировать на все, что мне дает фильм. Ко мне относятся с уважением, как к зрителю и слушателю.

Более того, удивительная подвижность камеры и чудеса съемки переносят меня в центр событий. Я вижу лица, даже глаза актеров, и я сливаюсь с ними в одно целое. Мне слышен самый тихий шепот, самый легкий вздох. Музыка стимулирует и углубляет мои переживания и мысли, позволяя мне полно и непосредственно воспринимать события, происходящие у меня на глазах.

В театре, однако, цена, которую я плачу за билет, определяет как мой контакт с исполнителями, так и то удовольствие, которое я получаю от спектакля. Но если я сижу слишком близко, то мне виден грим, и иллюзия разрушается из-за накрашенных лиц. А если я сижу слишком далеко, мне обычно не слышно, что там, где-то на расстоянии целого городского квартала вообще происходит. Тем более, что всегда есть ряд сцен, которые невозможно и недопустимо исполнять достаточно громко, чтобы их было слышно на балконе.

5. Кино — это великое массовое искусство нашего времени, международный театр нашего века, театр, который не знает границ. Когда мы идем в кино, мы можем видеть произведения великих зарубежных мастеров кино нашего времени в том виде, в каком они были созданы, а не местные подражания настоящим винам других земель.

И что еще важнее—непрекращающееся развитие европейского и дальневосточного кино означает не только все большее число волнующих и стимулирующих фильмов в будущем, но и служит вызовом для наших деятелей кино, вдохновляет их. И большинство зарубежных кинематографистов посвятило себя работе над фильмами, связанными с проблемами и задачами нашего времени.

6. В Соединенных Штатах новое поколение создателей фильмов, для которых кино — это первая и единственная любовь, поколение, изучившее и освоившее все, что можно знать о кино, берет бразды правления в свои руки. Старая система постановки рушится. Писатели постепенно захватывают стержневую позицию, которая в течение долгих лет была для них недоступной, и в качестве режиссеров или продюсеров оказывают все большее влияние на процесс создания фильмов. А независимые продюсеры привносят в деятельность Голливуда новый размах и смелые начинания.

7. Кино, будучи в основе своей визуальной формой искусства, дает аудитории больше материала для размышлений и, следовательно, больший размах воображению. Театр, базируясь почти всецело на диалоге, обрушивает на аудиторию нескончаемый и противоестественный поток слов, слов, слов... Если бы люди в жизни разговаривали столько же, сколько на сцене, мы бы все посходили с ума.

8. Театр чересчур дорого обходится зрителю. Можно целую семью (разумных размеров) повести в кино на деньги, которые стоит один билет в театр на Бродвее, и в то же время с вами будут более

вежливы и обходительны. Цена театральных билетов так высока из-за нелепой экономики театрального дела и из-за философии быстрой наживы, присущей театральным сферам. Но почему зрители должны платить выкуп предприятию, которое не может само с собой справиться?

9. Театр так ужасно старомоден, так исполнен косности. Почему мы вынуждены дважды в течение вечера покидать свои места? А эти громоздкие перемены декораций, ломающие настроение! Все это устарелые условности, из которых явствует, что пришла старость.

10. Наконец, как быть с нашими детьми? Кино по крайней мере предпринимает попытки заботы о детях, и обычно в год выпускается достаточно детских фильмов, чтобы занять и развлечь детей по субботам и воскресеньям. Сцена же с ее высокими ценами на билеты не считается с юными зрителями.

По этим и другим причинам кино больше удовлетворяет запросы публики, чем театр, и так будет впредь. Время не идет назад, и машины не сломаешь. А такой фильм, как «В прошлом году в Мариенбаде», убеждает нас в том, что все возможности кино как формы искусства еще далеко не исследованы, но исследователи уже готовы к поискам, и с каждым днем число их растет.

Я вовсе не хочу сказать, что сейчас не пишут хороших, по-настоящему превосходных пьес. Я хочу сказать, что авторам таких хороших пьес кино предоставило бы гораздо большие возможности. Я не говорю, что так называемый «живой театр» — мертв. Я говорю, что он в одно и то же время и дряхлеет и разлагается. Я не говорю, что ему больше нечего предложить зрителю. Я хочу сказать, что дни его величия ушли навсегда. Я не говорю, что нужно относиться к нему с презрением. Я говорю, что его нужно рассматривать с правильных позиций, таким, каков он сейчас, а не таким, каким он был когда-то. Я не говорю, что ему надлежит исчезнуть из нашей культурной жизни. Я говорю, что по крайней мере хотелось бы заметить со стороны театра какую-то попытку идти в ногу с двадцатым веком.

И мне хочется, чтобы театр жил—пусть только ради одной цели — учить молодых актеров, режиссеров, писателей и не дать забыть произведения великих драматургов прошлого. Другими словами, несмотря на его очевидную ограниченность, хочется, чтобы театр не отступал перед теми обязательствами, которые возлагаются на него как на форму искусства, какой бы примитивной она ни была. Однако это возможно лишь в том случае и при том условии, что актеры и антрепренеры будут относиться к публике с уважением, которого она заслуживает.

И поэтому вместе с миллионами других любителей драматического искусства во всем мире я непременно пойду сегодня вечером в кино.



Б. ЛЕОНТЬЕВ

Как возвращаются мертвые

Сейчас вы прочтете страшную повесть. Я позволил себе написать «сейчас», потому что уверен: если вы живой, мыслящий человек, вас будет трудно оторвать от этих страниц. Они привлекают, как, к ужасу каждого из нас, привлекают к себе не только красивые, но и уродливые лица. Это бездна. Это безмерная низость падения. И что страшнее всего — перед вами не историческое прошлое. Нет! Это сегодняшняя действительность.

Не хочется даже говорить об оригинальности формы — скорее, скорее к существу дела, к кошмару. Скажем скороговоркой: этот «сценарий» появился на свет после фильма, уже выпущенного в свет на основе еще ранее показанного спектакля по телевидению. Фильм создал известный американский кинорежиссер Стенли Крамер—постановщик таких картин, как «Не склонившие головы» и «На берегу». Автор телевизионной постановки, фильма и этой повести один и тот же— американский драматург Эбби Манн. Итак, все происходило в странном, новом порядке: сначала спектакль, потом «по нему» фильм, наконец, сценарий, повесть, быль — как вам угодно. Новый «жанр»? Может быть. Не хочется, невозможно рассуждать об этом.

Действие происходит в 1948 году. Но пусть это не радует вас. Читая самые душу леденящие ужасы о днях гитлеровщины в Германии или даже воочию видя печи Дахау или Майданека, вы подбадриваетесь сознанием, что ныне уже 1962 год. Достаточно ущипнуть себя — и мрачное видение, сон, кошмар отлетают: это прошлое, оно никогда не вернется! Здесь все наоборот. Читаешь и думаешь: так было «уже» в сорок восьмом году,— до чего же дошли они сейчас!..

Они — это американские военные, политики, дипломаты. В дни действия повести Эбби Манна, в 1948 году, состоялся в Нюрнберге последний (или один из последних) процесс над фашистскими преступниками, выродками рода человеческого. На этот раз перед судом — уже не международным, а лишь американским, но действующим на основе международных соглашений и, бесспорно, во исполнение воли народов всего мира — предстали «судьи» поверженной в прах гитлеровской Германии. На скамье подсудимых высокопоставленные представители судейского сословия: прокурор, два председателя важнейших судов, министр юстиции.

Весь ход процесса превосходно изображен в повести. Но читатель ее волей-неволей судит не четырех гитлеровцев, он судит американцев, их политику, их дела в Западной Германии.

Происходит нечто необыкновенное: американские власти побуждают своих судей к тому же преступлению, за которое те судят четверых гитлеровских прислужников. В чем вина вершителей гитлеровской «юстиции»? В том, что они предали забвению свой долг, отбросили писаные и неписаные законы, подчинили всю свою деятельность исполнению бесчеловечных, людоедских предписаний фашистского руководства, палача-фюрера. Они тысячами гнали людей в печи-крематории, не интересуясь, виновны они в чем-нибудь или нет, заботясь лишь об одном — «оформить» судебным постановлением желание власти. Это были «законники», знавшие, что совершают беззаконие.

И к тому же, по существу, беззаконию, столь же сознательно, побуждают американские власти в Западной Германии на этот раз «своих» американских юристов. Тем самым Соединенные Штаты берут на себя ответственность не за «оправдание» фашистских изуверов, не за «мягкость» обращения с признанными и пойманными убийцами — они делают нечто более страшное: всем своим новым «курсом» они о д о б р я ю т прошлое гитлеровцев, в д о х н о в л я ю т их на новую подоб-

ную же деятельность, берут их в союзники не потому, что преступники якобы покаялись или «изменились» (это позднее придуманная версия), а именно потому и для того, чтобы они остались неизменными.

Вот почему эту повесть страшно читать, и поэтому же ее необходимо прочесть. В ней рассказывается между строк о том, что происходит в мире сейчас. Она разоблачает подоплеку и содержание политики Соединенных Штатов, всего так называемого Запада.

Развитие событий на процессе очень интересно, характеры действующих лиц обрисованы очень четко. Среди подсудимых наиболее значительны бывший министр Яннинг, человек мучительно переживающий все свое вначале чистое, а затем безмерно грязное прошлое; бывший нацистский прокурор Ханн — негодяй законченный и нераскаявшийся. Среди тех, кто ведет процесс, запомнятся фигуры председателя суда Хейвуда, обвинителя полковника Лоусона, молодого немецкого адвоката Рольфе. Рольфе — прообраз тех, кто сейчас стоит у власти в Бонне, это наследник и продолжатель гитлеровщины в новом облике, в новых условиях. Лоусон подчиняется после тяжкой внутренней борьбы воле американских властей,— как подчинились Гитлеру те, кого судит сейчас прокурор Лоусон. Хейвуд формально не совершает этого преступления; он выносит суровый приговор. Но он знает, что произойдет то, о чем читателя извещают в конце повести. Там помещено газетное сообщение: «...к настоящему времени из девяноста девяти человек, приговоренных к тюремному заключению, ни один не отбывает больше наказания». А сам читатель додумывает: они не только не отбывают наказания, но, несомненно, играют видную роль в «новой», «демократической» Западной Германии, как их пламенный защитник на процессе Рольфе. Ведь, как сказано в повести, г-н Рольфе, только-только разделавшись со своей неблаговидной миссией, получает приглашение христианско-демократической партии — партии Аденауэра — баллотироваться в бундестаг.

Политика США в ФРГ теперь хорошо известна, советский читатель знает о ее целях: превратить боннское государство в самого сильного, отлично вооруженного военного союзника Америки, обладающего уже сейчас лучшей армией в НАТО. Но крайне важная, может быть, важнейшая сторона этого давно уже идущего процесса ускользает от многих, и прежде всего от людей Запада. Их обманула ловкая и всепроникающая машина американской пропаганды, суть которой может быть сведена к следующему: да, у немцев были в прошлом грешки, возможно, тяжкие преступления; но теперь к власти в ФРГ пришли «новые люди», а если по возрасту и старые, то антигитлеровцы, чуждые нацистской идеологии,— это надежные защитники и сторонники «западных демократических институтов».

Повесть Эбби Манна, изданная на Западе, разбивает эту ложь. Американским властям вовсе не нужны «новые», «изменившиеся» немцы: им нужны именно те, которые вершили свои преступления при Гитлере,— «руководители»! Генерал Меррин уговаривает прокурора Лоусона (намеревавшегося потребовать для палачей «максимального наказания»):

— Мы нуждаемся в них. Судите сами: получим ли мы их поддержку, если приговорим их руководителей к суровому наказанию?!

И «немцы», то есть отъявленные гитлеровцы,— уже в 1948 году — отлично знают, что они стали нужны Америке именно таковыми, каковы они есть, а вовсе не «перековавшимися». Это чует своим тонким нюхом адвокат Рольфе, на этом построена вся его линия защиты судей-преступников.

Судья Хейвуд представлен нам автором повести как олицетворение благородства, стойкости, верности тем принципам, под знаменем которых Америка Франклина Рузвельта участвовала в антигитлеровской коалиции. Но все это лишь угадывается. Образ Хейвуда лишен четкости, ясности. Неведомо его подлинное отношение к преступникам судьям, его взгляды на круто меняющуюся политику США в Германии. Но, следовательно, столь же неясна, неопределенна и позиция самого автора, Эбби Манна. Его «критика» американской политики очень робкая, половинчатая.

И все же повесть, ее материал говорят нам больше, чем хотел сказать Манн.

Автору этих строк случилось побывать в Федеративной Республике Германии в 1962 году. Кличка «антифашист» там опасна для человека не менее, чем «сторонник мира». Маскировка еще продолжается — даже офицерам бундесвера велено ходить по улицам в штатском, чтобы не так была заметна всеобщая милитаризация. Но господствующий «дух» — милитаристский, реваншистский, гитлеровский.

И вину за это разделяют империалистические круги США. Нацистские «судьи» — подсудимые на Нюрнбергском процессе 1948 года — обвинялись в том, что отбросили в сторону такие понятия, как честь, совесть, человечность, правосудие,— чтобы быть лишь «верными» долгу подданных Гитлера. Американские власти в ФРГ также отбросили в сторону все эти понятия, закрыли глаза на кошмарные преступления, следы которых сами видели в Дахау, чтобы остаться «верными» велению «большого бизнеса», велению своих империалистических хозяев.

Эбби МАНН

Суд в Нюрнберге

Перевод с английского
Я. БЕРЕЗНИЦКОГО и Л. ЗАВЬЯЛОВОЙ

ПРОЛОГ

ДВОРЕЦ ПРАВОСУДИЯ. НЮРНБЕРГ. ГЕРМАНИЯ. 16 ОКТЯБРЯ 1946 ГОДА

Час ночи. Помещение для казней нюрнбергской тюрьмы залито безжалостно ярким белым светом, придающим мертвенно бледный оттенок голой штукатурке стен. В центре большого зала — три деревянные виселицы.

Справа от виселиц сгрудилось человек пятьдесят. Большинство из них в военной форме — это офицеры союзных армий. К ним обращается американский полковник.

— Согласно закону номер десять, принятому Контрольным советом, вас пригласили сюда в качестве свидетелей казни военных преступников, осужденных на Нюрнбергском процессе.

Стоящие в толпе штатские, не отрывая взгляда от двери, расположенной в центре зала, достают карандаши и блокноты. Поскольку фотографировать запрещено, им предстоит напрячь все свое умение, чтобы как можно точнее описать предстоящую казнь. Теперь им уже недолго ждать.

Едва полковник успевает закончить свою речь и занять место в первом ряду собравшихся, как маленькая дверь открывается. В сопровождении двух американских солдат входит худой мужчина в штатском. Рядом с ним священнослужитель. Они подходят к ступенькам одной из виселиц. К ним приближается американский полковник. По толпе собравшихся проходит легкий гул — вошедшего узнали.

— Ваше имя? — спрашивает полковник.

— Иоахим фон Риббентроп, — негромко говорит заключенный.

Солдаты ведут его на виселицу. Тюремный священник протягивает руку, чтобы помочь бывшему министру иностранных дел Третьего рейха взобраться по ступенькам: Риббентроп, видимо, не замечает священника. Солдатам приходится чуть ли не волочить его вверх.

Он стоит на помосте, слегка вздрагивая и стараясь держаться с достоинством. На том же помосте американский капитан. Он подходит к заключенному.

— Вы что-нибудь хотите сказать?

Осужденный вряд ли слышит. Смотрит на капитана. Капитан ждет. Ответа нет.

Наконец капитан отступает назад. К осужденному подходит палач, старший сержант американской армии, приземистый, крепкий. Он надевает на голову Риббентропу черный капюшон и, закрепив завязки, накидывает ему на шею веревочную петлю. По телу нацистского министра проходит дрожь. Старший сержант отступает.

Звук опустившегося люка похож на щелчок. Тело Риббентропа исчезает.

На помосте второй виселицы фельдмаршал Вильгельм Кейтель. Он стоит, устремив взор в пространство и вытянувшись в струнку, в неразглаженной форме без зна-

---

Перевод печатается с сокращениями.— *Ред.*

ков различия и орденов. Сейчас он разрабатывает план своей последней кампании... Губы его не шелохнутся. Еще минута — и он исчезает в подвале истории.

На помосте третьей виселицы Эрнст Кальтенбруннер.

— Вы что-нибудь хотите сказать?

— Да, хочу.

Он смотрит мимо капитана на зрителей, стоящих внизу. Говорит он на безукоризненном немецком языке с мелодичными интонациями его родной Австрии.

— Я преданно служил своему народу и своей стране. Я исполнял свой долг сообразно с законами моей страны. О совершенных преступлениях — сожалею. Я в них не принимал участия.

Он протягивает руку вверх, в холодный воздух.

— Счастья тебе, Германия!

Еще несколько мгновений, и веревка стягивает ему шею. Затем, когда все, казалось, уже кончено, из-под виселицы внезапно слышится что-то вроде стона. Стон этот отзывается эхом в огромных помещениях Дворца правосудия.

I

— Я и не знал, что тут столько разрушений,— произносит Дэн Хейвуд, окидывая взглядом развалины домов на нюрнбергских улицах.

— Много ли надо этим домишкам? Парочка бомб, и они разваливаются, как карточные,— тоном знатока отвечает сенатор Бэркетт.

Январь 1948 года. Большой черный мерседес-бенц движется вдоль заваленного грудами обломков пустыря, бывшей Рыночной площади — Марктплатц.

Опершись на поручень у заднего сиденья, Дэн Хейвуд смотрит на разоренные улицы. Выражение его лица говорит о многом. Ему нетрудно представить себе жизнь этого опустошенного войной города. Людские бедствия, голод, нужду. Все это он испытал на своей шкуре. Испытал еще мальчишкой, работая сигнальщиком на железной дороге в Новой Англии. Да и отец с матерью тоже жили в вечной нужде.

Теперь ему лет шестьдесят с лишком. В речи его проскальзывает — порою резко, порой слабее — акцент, свойственный жителям Новой Англии. Глаза у него светло-голубые. Своим видом, повадками да, пожалуй, и характером он во многом смахивает на старого, доживающего свой век буйвола.

— Взгляните-ка на эту стену, судья,— оборачивается к Хейвуду сенатор.— Она здесь торчит с... С какого времени здесь эта стена, Шмидт?

— С тысяча двести девятнадцатого года,— бесстрастно отвечает шофер.

— С тысяча двести девятнадцатого,— повторяет сенатор.

У сенатора Бэркетта легкий южный акцент и изысканные манеры, но, когда нужно, под ними — сталь. Его корректность, такт и обходительность завоевали ему дипломатическую репутацию, уступающую разве что репутации Линдона Джонсона.

Машина проезжает мимо нюрнбергского стадиона. Хейвуд смотрит в окно.

— Это то самое место, где они устраивали свои нацистские сборища?

Сенатор Бэркетт утвердительно кивает головой.

— Они все съезжались сюда. Гитлер, Геббельс, вся их компания. Тысячи людей со всей Германии.

Несколько мгновений Хейвуд молча смотрит на стадион. Затем произносит:

— Я помню его по кинохронике.

Машина въезжает в пригород, не пострадавший от бомбежек, и плавно останавливается перед большим домом, который окружен обширным, обнесенным оградой садом. Война словно прошла мимо этого баронского особняка, о ней напоминают только небольшие дыры в пробитой пулеметной очередью штукатурке над входом.

Вслед за Бэркеттом Хейвуд вылезает из машины. Он проходит мимо Шмидта, отворившего им дверку и вытянувшегося по стойке «смирно». Окинув взглядом особняк, Хейвуд снова оборачивается к машине, где Шмидт уже возится с чемоданами, доставая их из багажника. Затем Хейвуд поднимается вслед за Бэркеттом по ступенькам к подъезду.

В дверях, ожидая их, стоят трое: высокий молодой капитан американской армии и несколько поодаль за ним в выжидательной позе — пожилая чета немцев.

— Добрый день, капитан,— говорит Бэркетт. Он оборачивается к Хейвуду. — Знакомьтесь, судья, это капитан Байерс. Судья Хейвуд. Капитан Байерс будет придан вам.

— Что он будет мне? — сухо спрашивает Хейвуд.

— Я буду вам придан, сэр,— с холодной усмешкой поясняет Байерс.— Буду вашим главным клерком. Офицером связи. Вы сможете использовать меня по своему усмотрению.

Хейвуд неопределенно кивает.

— А эти люди, сэр, будут прислуживать вам,— говорит капитан.— Познакомьтесь: господин и госпожа Хальбештадт.

— Добрый день,— произносит фрау Хальбештадт.

— С вашим шофером Шмидтом вы уже познакомились,— говорит капитан.

— Я к вашим услугам, сэр, в любое время, как только понадоблюсь,— бесстрастно произносит Шмидт.— В любое время, днем и ночью.

Хейвуд снова чуть кивает головой, испытывая некоторую неловкость.

— Теперь давайте покажем судье его аппартаменты,— обращается сенатор к Байерсу.

Несколько минут спустя, после того как беглый осмотр особняка был закончен, Хейвуд, сенатор и Байерс входят в гостиную.

Это большая, богато убранная комната с высоким потолком. Несмотря на размеры, она кажется тесной из-за обилия тяжелой, в стиле девятнадцатого века мебели и двух огромных зеркал. Только изящное пианино марки «Бехштейн» вносит некоторое разнообразие в громоздкую обстановку комнаты.

Опустившись на небольшой красный диван, Бэркетт жестом приглашает капитана присесть рядом с ним.

Хейвуд останавливается у пианино, рассматривая его изящные линии. Потом он оборачивается к сидящим.

— Все это мне ни к чему, сенатор.

Бэркетт снисходительно улыбается.

— Когда правительство Соединенных Штатов предпринимает что-либо, оно знает, что делает. Вам это известно.

Хейвуд не отвечает на его улыбку.

— Что еще надо сообщить судье, капитан?— Голос Бэркетта звучит резко, словно он хочет показать, что не придает никакого значения колебаниям Хейвуда.

— Все, что нам необходимо, сэр, мы покупаем в армейской лавке,— говорит Байерс.— На рынках продуктов мало, население живет впроголодь. Где расположена лавка, шофер знает.

Байерс подходит к столу и достает папку из лежащего там портфеля. Протягивает ее Хейвуду.

— Здесь обвинительные заключения, сэр. Может быть, вы хотите проглядеть их?

Хейвуд берет папку. Развязывает ее.

— Надеюсь, сэр, вам здесь будет удобно,— говорит Байерс.— Если вам что-нибудь понадобится, можете послать за мной. Мой кабинет во Дворце правосудия, рядом с вашим.

— Благодарю вас.

— До свиданья, сенатор,— все тем же четким, отрывистым тоном произносит Байерс и, открыв дверь, выходит.

Хейвуд смотрит украдкой в соседнюю комнату, где все в той же позе готовности застыли супруги Хальбештадт.

— Зачем мне трое слуг, сенатор? Я себя буду чувствовать полным идиотом.

Сенатор Бэркетт усмехнулся.

— Им это нужно больше, чем вам. Они будут при вас кормиться.

Засмеявшись, сенатор дружески хлопает Хейвуда по плечу.

— Я рад, что вы здесь, Дэн. Нам нужен такой человек, как вы.

Взглянув на Бэркетта, Хейвуд открывает папку, оставленную Байерсом, и перелистывает бумаги. Сенатор пристально смотрит на него, чем-то, видимо, озабоченный, затем подходит к нему.

— Вам по душе эта работа, Дэн? Вы мне еще не сказали об этом.

Хейвуд отвечает не сразу.

— По душе или не по душе, но я единственный во всей Америке, кто годится для этого дела,— произносит он наконец.

Бэркетт с беспокойством смотрит на него.

— Не понимаю.

— Прекрасно понимаете. Гитлера уже нет. Геббельса нет. Геринг покончил с собой, не дождавшись виселицы. Остались мелкие сошки. Кому охота возиться с ними. Федеральным судьям Трумэн запретил являться сюда. Где же найти кандидатов? — И он продолжает, глядя прямо в глаза Бэркетту: — Вы что же думаете, я этого не понимаю?

Сенатор Бэркетт несколько мгновений молчит. Затем спрашивает:

— Надеюсь, вы не жалеете, что приехали?

— Нет, не жалею. Мне только хотелось дать вам понять, что не все провинциальные судьи из штата Мэн обладают толстой кожей.

Сенатор Бэркетт чувствует себя неловко. Он меняет тему.

— Что нового в Штатах? Какова политическая обстановка? Стоит пробыть здесь два месяца, и теряешь всякий контакт.

— Все как и прежде. Обычная неразбериха.

— Я все больше и больше верю в новое руководство,— говорит Бэркетт.— При-

знаться, я долго сомневался в Трумэне, а теперь вижу, он парень не промах. План Маршалла — дело стоящее.

— Должен вам сказать, сенатор, что я в этом плохо разбираюсь. Должно быть, отстал от жизни: все еще пытаюсь уяснить события второй мировой войны.

Бэркетт воспринял ответ Хейвуда как нежелание обсуждать политические проблемы.

— Надеюсь, вы не будете себя здесь чувствовать одиноко?

— Нет. У меня будет достаточно дел.

— Ну, а если все-таки возникнет тяга к обществу, я уверен, вам приятно будет познакомиться со всеми нашими военными. Мы обычно встречаемся либо у генерала Меррина, либо в танцевальном зале Гранд-отеля. Там устраиваются вечера каждую пятницу. Это, конечно, не бог весть что, но мы, американцы, живем здесь в Нюрнберге тесной семьей.

— Благодарю вас, сенатор. Благодарю вас за все,— говорит Хейвуд, провожая сенатора к двери.

— Увидимся в суде,— произносит тот уходя.

Хейвуд подходит к пианино и открывает папку.

К верхней странице первого обвинительного заключения приколота фотография. На Хейвуда смотрит лицо Эрнста Яннинга.

В это самое время Эрнст Яннинг и трое других заключенных стоят перед полковником Мэгуайром в его кабинете в тюрьме Нюрнбергского Дворца правосудия.

Яннингу немногим больше шестидесяти. Еще со времен первой мировой войны, когда он служил в пехоте, у него сохранилась военная выправка. Высокий рост придает его фигуре еще большую импозантность. Он стоит неподвижно, с отсутствующим взглядом, думая о чем-то своем и едва ли слыша, о чем говорит полковник.

Отчетливо выговаривая каждое слово, полковник Мэгуайр знакомит заключенных с правилами поведения в тюрьме.

—Вам запрещено иметь в камерах какие-либо острые и режущие предметы. Входя в камеру, вы обязаны отдать конвойному ремень. Дважды в день, утром и вечером, при благоприятной погоде вам будут разрешены прогулки в тюремном дворе общей продолжительностью не менее часа в день. Если вы пожелаете исполнять какую-либо работу в пределах тюрьмы, в саду или в библиотеке, вам следует заявить об этом доктору Джозефу, тюремному врачу-психиатру. Ему же вы можете передать записку, в том случае, если у вас будут какие-либо вопросы ко мне.

Сержант, стоявший рядом с ним, переводил его речь на немецкий, словно выстреливая каждое слово.

— А теперь передайте конвойным ваши вещи.

Ламмпе, Хоффштеттер, Ханн и Яннинг исполняют приказание.

— Одежду и мелкие личные вещи вам разрешено иметь при себе,— заканчивает полковник.

В сопровождении конвойных заключенные выходят из кабинета. Полковник Мэгуайр смотрит им вслед. Затем он берет со стола один за другим их ордера на арест.

Заключенные идут по коридору и потом вверх по винтовой лестнице, отгороженной с обеих сторон решетками, чтобы предотвратить попытку самоубийства.

Следом за первым конвойным, одетым в форму военной полиции, идет Эмиль Ханн. Его живой, юркий взгляд подмечает малейшие подробности их пути по коридору и наверх по лестнице. Сам того не желая, он не может не думать о тех, кто поднимался по этой лестнице раньше. Сколько прошло их здесь? Тысячи? Десятки тысяч? Кто сможет сосчитать. Даже он не сможет, он, Эмиль Ханн, бывший главный прокурор земли Бавария, по чьему распоряжению и поднимались наверх эти люди. Быстро шагая, он идет за конвойным, жующим жевательную резинку. Ханн смотрит на него с плохо скрытым презрением. Бог мой, думает он, как тупы ни были наши солдаты, они в тысячу раз лучше этого. По крайней мере опрятнее.

Вплотную за Ханном, почти наступая ему на пятки, идет Фридрих Хоффштеттер. Ему лет под пятьдесят. Он носит пенсне. Одет он скромно и аккуратно, что придает ему сходство с бизнесменом средней руки, переживающим полосу неудач. У него настороженный бегающий взгляд, и каждый раз, когда кто-либо из конвойных смотрит в его сторону, он поспешно улыбается, стараясь произвести приятное впечатление. Но рука его, опирающаяся при каждом шаге на перила, дрожит. Ему есть чего бояться: он был председателем нюрнбергского суда по особо важным делам, и обвинения, выдвинутые против него по этому делу, не менее суровы, чем те, которые выдвинуты против его коллег.

Третьим идет Вернер Ламмпе. Взгляд его тупо устремлен вперед. Это глубокий старик, ему уже за восемьдесят. Все, что происходит с ним сейчас, представляется ему каким-то кошмарным сном. Он, Вернер Ламмпе, судья по особо важным делам земли Бавария, в тюрьме!

И, наконец, последним идет Эрнст Яннинг. Эрнст Яннинг, каждая черточка лица которого, весь внешний вид, хорошо знакомы немецкому народу. Бисмарковские усы. Огромный рост. Неуклюжие сутулые плечи. В период Третьего рейха он был министром юстиции, но еще до этого сумел завоевать себе такую репутацию, что даже Гитлер сдерживал свою неприязнь к нему.

— Ремень! — резко приказывает конвойный, останавливая его толчком у одной из камер.

Яннинг снимает ремень и отдает конвойному. Ему приходится придерживать брюки, чтобы они не упали.

— Сюда! — приказывает конвойный.

Яннинг оглядывает убогое помещение. К одной из стен прикреплена железная койка. Яннинг смотрит на облупившуюся штукатурку, затем на крохотное окно, забранное решеткой.

В коридоре захлопывается дверь какой-то другой камеры. Потом еще одна дверь.

У Яннинга сползают брюки, и он подтягивает их. Еще одна дверь хлопнула, четвертая. Он слышит шаги удаляющихся конвойных.

II

Главный зал судебных заседаний Нюрнбергского Дворца правосудия. На больших готических часах — без пяти минут десять.

Галерея для публики еще наполовину пуста. Самые удобные места оставлены для представителей прессы и радио. Однако корреспондентов немного. Они обсуждают

последние светские сплетни, рассказывают друг другу полупристойные модные анекдоты. Они здесь уже свои люди — ходят сюда с самого начала нюрнбергских процессов. Но чувство нереальности происходящего все еще не покидает многих из них.

Главные заправилы уже мертвы. Наступила очередь более мелких — дипломатов, генералов, дельцов, промышленников, технических работников. Технических?.. Да, технических экспертов по массовому уничтожению людей, таких экспертов, как Поль или Олендорф.

Пришел черед и для судей. Еще совсем недавно они говорили и действовали от имени закона. Теперь они сами под судом.

Их вводят в зал, всех четверых, и сажают на скамью подсудимых. Яннинг безучастно смотрит на пустые еще места для судей. Ханн вертит в руках наушники. Ламппе сидит, закрыв глаза. Хоффштеттер наблюдает за приготовлениями переводчиков в будках налево.

Перед скамьей подсудимых — столы, за которыми сидят защитники в черных мантиях. За исключением того, который сидит перед Яннингом, это солидные пожилые люди в очках. На столах перед ними разбухшие от бумаг портфели и кипы документов, которые они сейчас озабоченно перелистывают.

Защитник, сидящий перед Яннингом,— полная противоположность своим коллегам. Это еще сравнительно молодой человек, ему лет тридцать пять. Он лысоват, но темные глаза придают привлекательность его лицу, сохраняющему выражение серьезности и значительности. Он сидит, не прикасаясь к лежащим перед ним бумагам, и бросает вокруг нетерпеливые взгляды. Его раздражают и коллеги по защите, и публика на галерее, и все эти долгие приготовления. С нетерпением он посматривает на дверь в глубине, откуда должны выйти судьи.

Справа, за своим столом, представители обвинения — полковник Тэддиус Лоусон, бригадный генерал Мэттью Меррин и майор Эйб Рэднитц; все трое в американской военной форме. За ними небольшой тесной группой их адъютанты, помощники и несколько сотрудниц из женской вспомогательной службы.

Лоусону около сорока лет. В нем безошибочно можно признать выходца из Южной Калифорнии. От него исходит уверенность и энергия, которые словно передаются его коллегам. Рэднитц — невысокого роста брюнет, с усами. Он производит впечатление спокойного и толкового человека.

— Заседание трибунала открывается. Боже, спаси Соединенные Штаты Америки и этот высокочтимый трибунал! — раздается холодный голос капитана Байерса.

Судьи входят и занимают свои места. В середине Хейвуд, по одну сторону от него судья Айвз, по другую — судья Норрис.

Судья Айвз привычным движением надевает наушники, в то время как его коллега неумело вертит их в руках. Айвз участвует в нюрнбергских процессах с самого их начала. Он примерно одного возраста с Хейвудом.

Хейвуд смотрит в зал. Перед ним защитники, офицеры за столом обвинения, толпа репортеров и служителей, будки переводчиков и, наконец, на самом краю этого замкнутого в себе мира — кордон военной полиции. На них все сверкает — новенькая форма с нашивками, белые шлемы, белые ремни. Они окружили весь зал. Рядовые — с дубинками в руках, у офицеров на ремнях пистолеты в ослепительно белых кобурах.

Непривычность обстановки несколько стесняет Хейвуда. Наконец он произносит в стоящий перед ним микрофон:

— Трибунал приступает к опросу подсудимых. Установите микрофон перед подсудимым Эмилем Ханном.

Голос его, усиленный динамиками, звучит слишком громко, и от этого ему еще более не по себе.

Он продолжает, глядя прямо перед собой на первого из подсудимых и стараясь сохранять спокойствие и достоинство:

— Эмиль Ханн. Вы представлены кем-либо из защиты на этой сессии трибунала?

Ханн почти вскакивает. Обведя взглядом зал, он кричит:

— Не виновен!

В зале некоторое возбуждение. Сонные репортеры настораживаются.

Хейвуд продолжает, глядя на подсудимого:

— Вас спрашивают, представлены ли вы кем-либо из защиты на этой сессии трибунала.

— Представлен.

— Признаете ли вы себя виновным в предъявленных вам обвинениях?

— Не признаю ни по одному из пунктов.

— Можете сесть.

Ханн резко садится.

Двое полицейских устанавливают микрофон перед следующим подсудимым.

— Фридрих Хоффштеттер,— продолжает Хейвуд.— Вы представлены кем-либо из защиты на этой сессии трибунала?

Хоффштеттер с беспокойством глядит на Хейвуда. Держится он вежливо и просто, отвечает с видимой искренностью.

— Да, ваша честь, представлен.

— Признаете ли вы себя виновным в предъявленных вам обвинениях?

— Не признаю, ваша честь.

— Садитесь.

Хоффштеттер медленно садится. Даже сидя, он сохраняет все то же корректно-предупредительное выражение лица, ту же заинтересованность происходящим.

— Вернер Ламмпе. Вы представлены кем-либо из защиты на этой сессии трибунала?

Ламмпе оглядывает зал. Встает.

— Защита... да...— произносит он в микрофон дрожащим голосом.

— Признаете ли вы себя виновным в предъявленных вам обвинениях?

Ламмпе в замешательстве осматривается. Его защитник встает и что-то шепчет ему. Ламмпе медленно кивает и переводит взгляд на Хейвуда. Губы его дрожат.

— Не признаю.

— Садитесь.

Ламмпе садится. Повертев головой, он поправляет наушники.

— Зачем наушники?— шепчет он своему защитнику.— У меня в суде не было никаких наушников.

— Тссс! — предостерегающе шепчет защитник, прикладывая палец к губам и оглядываясь.

— Эрнст Яннинг,— звучит голос Хейвуда.— Вы представлены кем-либо из защиты на этой сессии трибунала?

Яннинг продолжает сидеть.

— Эрнст Яннинг,— повторяет Хейвуд.— Вы представлены кем-либо из защиты на этой сессии трибунала?

— Я представитель обвиняемого, ваша честь,— слегка волнуясь, произносит Оскар Рольфе.

Хейвуд по-прежнему обращается к Яннингу.

— Признаете ли вы себя виновным в предъявленных вам обвинениях?

Молчание.

Конвойный, стоящий за Яннингом, рывком заставляет его подняться на ноги и плотнее укрепляет у него на голове наушники.

Бывший министр юстиции теперь стоит. Но губы его сомкнуты.

Снова поднимается Рольфе.

— Могу ли я обратиться к суду, ваша честь? — В голосе его все еще чувствуется волнение.

— Да,— говорит Хейвуд, чуть помедлив.

— Обвиняемый считает данный трибунал некомпетентным разбирать его дело и вместо ответа на вопрос желает заявить формальный протест.

Наклонившись над столом, Хейвуд совещается с другими судьями. Потом он произносит:

— В протокол будет занесено, что подсудимый не признает себя виновным.

Рольфе садится. Полицейский, стоящий за Яннингом, толчком заставляет его сесть.

— Слово для изложения существа дела имеет представитель обвинения.— На этот раз голос Хейвуда прозвучал твердо и решительно.

Полковник Лоусон встает. Секунду он смотрит на генерала Меррина, затем переводит взгляд на майора Рэдница.

— Спокойно, старик, спокойно,— шепчет майор.

Тэддиус Лоусон идет к центру зала. Сколько раз доводилось ему вот так выступать перед судьями, поддерживая обвинение? Раз пятьдесят, наверно. На занятиях в юридической школе, где он, студент, превращался в прокурора, а классная комната — в зал судебных заседаний. В одном из округов делового центра Лос-Анжелоса, где он выступал как общественный обвинитель. В Вашингтоне, в сенатских комиссиях по расследованию.

— Господа судьи! — начинает он.— Дело, которое подлежит вашему рассмотрению, необычно. Необычность его состоит в том, что преступления, инкриминируемые подсудимым, совершались ими от имени закона.

Речь Лоусона точна и выразительна, слова плотно пригнаны одно к другому, и каждое из них бьет наповал. Он подготовил свое выступление сам, никому не передоверяя. К тому же еще он строен и красив. Мало кто сомневался в том, что судьба предназначила Тэддиусу Лоусону пойти далеко.

Он продолжал все в той же точной, пунктуальной манере, чуть глотая слова:

— Люди эти, вместе со своими ныне покойными или скрывающимися коллегами, воплощают в своем лице то, что именовалось правосудием в Третьем рейхе. Каждый из обвиняемых в период Третьего рейха занимал высокую судебную должность. Эмиль Ханн — прокурор по особо важным делам народного суда и впоследствии судья по особо важным делам нюрнбергского верховного суда. Фридрих Хоффштеттер — председатель нюрнбергского суда по особо важным делам, член национал-со-

циалистской лиги юристов. Вернер Ламппе — профессор права Франкфуртского университета и впоследствии судья франкфуртского народного суда. Эрнст Яннинг — рейхсминистр юстиции, главный вершитель законности в Германии.

Он оборачивается и смотрит на скамью подсудимых. В голосе его ненависть и несокрушимая убежденность.

— Таким образом, господа судьи, вам предстоит судить судей, ныне занимающих скамью подсудимых. Обвиняемые, бывшие судьи, прекрасно знали, какая ответственность лежит на лицах, вершащих правосудие. Они восседали на своих местах в черных судейских мантиях и занимались не чем иным, как искажением, извращением, уничтожением правосудия и законности в Германии. Это уже само по себе неслыханное злодеяние. Но подсудимые должны ответить не только за нарушение конституционных гарантий граждан и игнорирование норм правосудия. Обвинение намерено призвать их к ответу за убийства, жестокости, пытки, зверства, не имеющие себе равных во всей истории человечества.

В зале шум. Еще до начала процесса высказывались самые противоречивые суждения о том, как далеко зайдет прокурор в своих обвинениях. Ходили неясные толки о том, что обвинение вовсе не будет предъявлено. Слухи сменялись слухами. И вот теперь сомнений больше не было: Лоусон приложит все усилия, чтобы подсудимые разделили вместе с Герингом, фон Риббентропом, Кейтелем и другими ответственность за все, что творилось в Германии в период Третьего рейха. Он попытается пригвоздить их к стене.

— На этих людях лежит, быть может, еще более тяжкая вина, чем на некоторых из их сообщников. Они достигли зрелого возраста задолго до того, как Гитлер захватил власть. Их души не были искалечены в раннем возрасте нацистским воспитанием. Идеологию Третьего рейха они восприняли уже вполне сформировавшимися, взрослыми людьми. Более чем кому бы то ни было, им следовало знать цену правосудию. И то самое правосудие, в котором они отказывали другим, воздаст им здесь сполна. Они будут судимы здесь, этим трибуналом на основании неопровержимых улик. Обвинение просит именно об этом и ни о чем другом.

Собрав бумаги, Лоусон возвращается к своему месту. У представителей обвинения, особенно у майора Рэдпитца и генерала Меррина, довольный вид. Лоусон не смотрит на них.

— От имени защиты слово для предварительного заявления имеет господин Рольфе,— объявляет Хейвуд.

Рольфе встает и направляется к трибуне. Он окидывает взглядом трибунал, задерживаясь на лицах судей. Он не торопится. Он согласен подождать, пока они не соблаговолят уделить ему все свое внимание.

В суде ему приходилось выступать раз в десять меньше, чем полковнику Лоусону. Его юридическая практика ограничилась, по существу, Берлинским университетом и несколькими случайными делами, которые ему удалось найти после войны. Война. Из-за нее все так и получилось. Пять лет. Пять кровавых лет, вырванных из его жизни. Часть из них на Восточном фронте. Пять кровавых лет, которые надо наверстать. Вот уже около полутора лет он сидит в Нюрнберге, в этом зале, зная, что именно здесь он наверстает те годы. Какие только обязанности не привелось исполнять ему в этом здании — все, которые только были возможны для юриста, вернувшегося к практике. Помощник письмоводителя — почти что мальчик на побегушках, письмо-

водитель, помощник адвоката и так далее. Он слушал, запоминал и учился. Он наблюдал за Герингом, которому удавалось порой перехитрить знаменитого американского законника Роберта Джексона. Он следил за своими коллегами, беспомощно барахтавшимися в тине собственных уловок. Он прислушивался к пышному многословию сперва международного, а теперь вот американского трибунала. Он наблюдал за теми, кого считал шайкой лицемеров, оправдывающих свое стремление к мести красивым словоблудием, прикрытым прописной моралью. Теперь он сам адвокат и ведет свое собственное дело. Получил он его, правда, случайно, но дело это стоящее, он в него верит. И ныне он полон решимости сражаться с этими людьми и с их представлением о правосудии, используя их же оружие. Они у него подорвутся на собственных минах, он покончит с ними раз и навсегда.

— Я позволю себе начать, уважаемые господа, с утверждения, с которым, надеюсь, вы согласитесь. Задача, стоящая перед этим высокочтимым трибуналом, значительно шире, чем воздаяние кары нескольким людям. Речь идет о восстановлении священного храма справедливости. Речь идет о поисках юридического кодекса, перед которым сознавал бы свою ответственность весь мир.

Рольфе делает паузу. Он ощупывает взглядом лица судей, словно пытаясь установить контакт с одним из них.

— Каким образом может быть установлен подобный кодекс? Он будет установлен путем ясной и непредвзятой оценки меры ответственности каждого из обвиняемых за преступления, инкриминируемые им обвинением. Я позволю себе привести слова великого американского юриста Оливера Уэнделла Хоумса: «Мера этой ответственности должна быть установлена не только на основании никем не оспариваемых и никем не отрицаемых документальных данных. Для того чтобы ее установить, следует принять во внимание соображения политического и социального порядка. Для того чтобы ее установить, следует принять во внимание прежде всего характеры людей».

Он снова делает небольшую паузу, а глаза его все еще ищут того, кто, как ему кажется, будет наиболее восприимчив к его словам. Они останавливаются на Хейвуде.

— Каков характер Эрнста Яннинга? Попробуем рассмотреть вкратце его жизненный путь.

Рольфе словно бы обращается теперь к одному Хейвуду. Судья бросает невольный взгляд на подсудимого.

— Родился он в 1895 году. В 1917 году получил степень доктора права. В 1924 был назначен судьей в Восточной Пруссии. В годы, последовавшие за первой мировой войной, он становится одной из ведущих фигур Веймарской республики и одним из создателей ее демократической конституции. В последующие годы он завоевал мировую известность не только как выдающийся юрист, но и как автор учебников по праву, которые все еще используются в учебных заведениях всего мира. В 1935 году он был назначен министром юстиции. И, наконец, 26 апреля 1942 года, после того как Гитлер в одной из своих речей в рейхстаге высказал резкое недовольство им, Яннинг был вынужден подать в отставку.

Рольфе аккуратно кладет бумаги на стол и, улыбнувшись, поднимает взгляд.

— Если Эрнст Яннинг будет сочтен виновным, неизбежно возникнет вопрос о причастности к делу и многих иных.

Он снова на миг останавливается. Голос его становится резок.

— Ибо Эрнст Яннинг, как и любые другие судьи, не устанавливал законов. Он проводил в жизнь законы своей страны. «Права она или нет, но это моя страна». Эта формулировка принадлежит великому американскому патриоту. Она не менее действительна и для немецкого патриота. В чем была обязанность Эрнста Яннинга: исполнять законы своей страны или отказаться исполнять их и тем самым стать предателем? Такова самая суть вопроса, лежащая в основе этого процесса.

Вежливо поклонившись, Рольфе направляется к своему месту перед скамьей подсудимых.

Вслед за Рольфе один за другим выступают защитники других подсудимых. Но все они производят впечатление утомленных стариков, пытающихся выгородить других столь же разбитых старцев. Слова их повисают в воздухе. Их молодой коллега взял над ними верх: он говорил от имени их всех. Но говорил ли он также от имени всей Германии?

III

Войдя в комнату для совещаний, Хейвуд снимает мантию. Вслед за ним входят Айвз и Норрис. Айвз подходит к столу и оценивающим взглядом смотрит на документы.

— Придется разделить их на три части. Я думаю, нет смысла каждому из нас проглядывать всю эту груду. Каждый просмотрит свою порцию и расскажет о ней остальным.

Айвз — участник всех нюрнбергских процессов. Он был членом Верховного суда штата Висконсин, и опыта у него больше, чем у любого из двух его коллег. Ему не совсем приятно, что в этом деле он на вторых ролях, при председательствующем Хейвуде, но он изо всех сил старается скрыть это чувство.

Хейвуд берет наугад несколько бумаг. В первой из них значится: «Рейхсминистр юстиции Эрнст Яннинг. По случаю годовщины прихода к власти фюрер дал указание о Вашем зачислении в ряды национал-социалистской партии». Второй документ гласит: «Декрет от 31 мая 1941 года относительно распространения нюрнбергских законов о чистоте расы на присоединенные восточные территории».

Хейвуд проглядывает бумаги. Айвз к этому времени разделил документы на три аккуратные кипы.

— А Лоусон молодец,— негромко произносит Норрис.— Его предварительное заявление прозвучало довольно веско.

Норрис моложе обоих своих коллег, ему только что исполнилось сорок. Голос у него тихий, говорит он с южным акцентом. Он был профессором права в штате Луизиана, и юридический опыт его невелик. Относятся к нему здесь как к человеку случайному, и он это знает. Ему это стало ясно еще в Вашингтоне, когда он получал инструкции. Что же касается Айвза, то Норрис знает, что тот его недолюбливает. Порою Айвз не считает даже нужным скрывать свое пренебрежительно-терпеливое отношение к нему.

— Взгляните,— показывает Айвз в окно.— Это тюремный двор. Сюда выводят на прогулку заключенных. Иногда их можно увидеть отсюда.

Хейвуд смотрит в окно. Двор пуст. Это унылый ровный прямоугольник, на его безжизненно голой поверхности выделяется лишь пробившаяся в одном месте сорная

травка. Бродит по двору какой-то случайный заключенный. Маячит у дальней стены часовой.

Норрис и Айвз прощаются с Хейвудом, и оба выходят.

Хейвуд смотрит на бумаги, которые держит в руке. Потом опять отсутствующе глядит в окно.

Внизу какое-то движение. Конвойные выводят четырех заключенных. Они теперь в тюремной одежде. Ханн возбужденно рассказывает что-то Хоффштеттеру. Тот, видимо, внимательно слушает. За ними ковыляет Ламмпе. Сбоку, в отдалении от них, как бы не желая иметь с ними ничего общего, надменно шагает Яннинг. Он присаживается на грубую деревянную скамью.

Кто-то вежливо, но настойчиво стучит в дверь. Хейвуд нехотя оборачивается.

— Войдите.

Входит капитан Байерс с какими-то бумагами в руке.

— Вот отчеты, которые вы запрашивали, сэр,— говорит он своим жестким тоном и протягивает бумаги Хейвуду. Тот рассеянно смотрит на него.

— Благодарю вас.

Наступает молчание.

— Сколько времени вы уже здесь, капитан? — спрашивает вдруг Хейвуд.

— Сколько я здесь времени? — повторяет капитан, словно бы удивленный этим вопросом.— Два года. Вам еще что-нибудь нужно достать, сэр?

Хейвуд смотрит на бумаги, которые ему дал Байерс.

— Не могли бы вы достать мне книги Эрнста Яннинга?

— Их у него немало,— чуть раздраженно произносит капитан.

Хейвуд пристально смотрит на него.

— Мне бы хотелось все,— в голосе Хейвуда прозвучал металл, и капитан послушно вытягивается.

— Слушаю, сэр.

— И текст Веймарской конституции. Вы сможете достать все это?

— Смогу, сэр,— сухо говорит Байерс.

Молчание.

Хейвуд испытующе смотрит на молодого офицера. Байерс холодно смотрит на судью.

— Вы, кажется, кадровый военный? — спрашивает наконец Хейвуд.

— Так точно, сэр. Выпускник Уэст-Пойнта.

По лицу Хейвуда пробегает усмешка.

— И вас не очень-то интересует этот процесс? Верно?

— Вы задаете этот вопрос официально или неофициально? — с ледяным выражением лица спрашивает Байерс.

— Неофициально.

— Неофициально,— повторяет Байерс.— Да, не интересует,— говорит он, глядя Хейвуду прямо в глаза.

Судья, не мигнув, встречает его взгляд. Он принимает вызов.

— Можно спросить почему?

— Считаю это пустой тратой времени, сэр. Нечего копаться в старье. К нам на сковородку просится свежая рыбка.

— Какая рыбка, капитан?

Байерс смотрит на Хейвуда, пытаясь определить, шутит он или задает вопрос серьезно.

— Я имею в виду события в Греции и Восточной Европе.

Они смотрят друг на друга, один, думая о том, какой близорукий провинциал этот поросший мхом старик из Новой Англии, другой — размышляя о глубокой пропасти, разделяющей их представления о мире.

— Благодарю вас, капитан,— внезапно говорит Хейвуд, почувствовав, что продолжать этот разговор бесполезно.

— Еще что-нибудь, сэр?

— Нет, капитан, пока все.

Кивнув, капитан Байерс выходит.

Хейвуд глядит ему вслед, затем подходит к окну и смотрит поверх стен тюремного двора на то, что осталось от города Нюрнберга.

День клонится к концу. Хейвуд стоит в церкви святого Лаврентия, разглядывая изображения святых и ангелов. Он уже не помнит, сколько времени стоит здесь. Он думает о прошлом Нюрнберга, о его островерхих, полудеревянных зданиях, построенных еще в средние века, о «волшебном городе шпилей, резных орнаментов и фонтанов, пронизанном музыкой Рихарда Вагнера», как сказано в путеводителе.

Когда он выходит на улицу, его ослепляет свет заходящего солнца. Призраки прошлого исчезли. Вокруг него ошеломляющая реальность 1948 года. Скелеты тех самых зданий, о которых говорилось в путеводителе. Дома с зияющими дырами вместо окон. Дома, превратившиеся в кучи щебня.

Хейвуд останавливается. Обернувшись, он еще раз смотрит на поврежденные войной двойные готические башни знаменитой церкви, стараясь удержать их в памяти. Затем идет дальше, по направлению к Марктплатц.

Медленной чередой проходят перед ним картины жизни города. Узкие улочки старой его части с изможденными проститутками, высунувшимися из окон и зазывающими прохожих. Дом, где жил когда-то Альбрехт Дюрер и в котором до сих пор висят его холодные, суровые и прекрасные творения. В путеводителе сказано, что они представляют собой величайшее достижение человеческого гения в области «воплощения прекрасного». Эта фраза звучит в уме Хейвуда, когда он смотрит на фонтан посреди обнесенного остроконечной оградой бассейна. Глядя на него, он почти зримо представляет себе, как выглядел этот город до бомбежек. Он был, должно быть, истинно прекрасным, этот холодный город, воплотивший в себе гений немецкого искусства; ведь не случайно, в конце концов, именно здесь родился Дюрер, величайший и наиболее немецкий из всех немецких художников. Хейвуд почувствовал вдруг, что судьба всей Германии была неразрывно связана с этим городом.

Он идет дальше, стараясь удержать в уме видение старого, довоенного Нюрнберга. Ему хочется представить себе не только сам город, но и то, чем он жил. Перед ним освещенные закатным солнцем белые бетонные ступени, ведущие ко входу на стадион. Он поднимается выше и выше по этим белым ступеням к обнесенной оградой трибуне, с которой когда-то выступал Гитлер. Он входит за ограду.

Трибуна испещрена наспех намалеванными, выцарапанными на камне именами, инициалами, непристойными выражениями. Раза четыре повторяется надпись: «Здесь был Килрой». Усмехнувшись, Хейвуд оборачивается лицом к огромной внутренней

чаше стадиона. Он кажется вымершим; лишь где-то вдалеке, похожие на крохотных козявок, взбираются по ступеням несколько фигур в штатском, да еще в одном из углов на крикетной площадке упражняется в ударе по мячу кучка американских солдат. Возгласы их теряются в пустынной громаде стадиона.

Глядя на стадион, Хейвуд пытается представить, как он выглядел раньше. Коричневое и алое на фоне зеленого поля; крики «хайль!»; тысячные хоры, оркестры; песни, обращенные к человеку, стоявшему на том самом месте, где сейчас стоит Хейвуд.

Все это он пытается представить себе, стоя на трибуне. Но перед ним расстилается только огромное пустое поле, заросшее грязной травой. Прошлое мертво и воскресить его не так-то просто.

Эрнст Яннинг в тюремном дворе смотрит на поросшую сорняком цветочную клумбу, пытаясь представить себе, как она выглядела раньше. Садоводство было его занятием для души в течение последних пяти лет, которые он провел в своей усадьбе во Фленсбурге, на севере Германии. Садоводство и тщетные попытки забыть прошлое, не дать ему вернуться, чтобы жить в уединении и покое, вдали от мира.

К нему медленно подходит майор Гэбриел Джозеф. Это человек лет тридцати пяти, с тонкими усиками и в очках без оправы. С самого начала нюрнбергских процессов он работает здесь как тюремный врач-психиатр.

— Добрый день,— говорит майор.

— Добрый день, доктор,— отвечает Яннинг, не отрываясь от работы.

— Как вы себя чувствуете сегодня?

— Отлично. Благодарю вас.

— Мне кажется, другие подсудимые в несколько подавленном состоянии после речи полковника Лоусона. Надеюсь, вы не слишком расстроены ею.

— Полковник Мэгуайр сообщил нам, что мы, если пожелаем, сможем работать в пределах тюрьмы. Не могу ли я попробовать привести в порядок этот садик?

— Вы называете это садом? — чуть усмехнувшись, спрашивает майор.

— Да, вы правы. Но может быть, мне все-таки удастся что-нибудь сделать. У меня дома был сад, я работал в нем.

— Я поговорю с полковником,— говорит майор Джозеф.

— Спасибо.

Яннинг наконец отрывается от клумбы и идет к скамье, куда сел майор Джозеф. Помолчав, он произносит, не глядя на майора:

— Простите, если я не совсем вежливо ответил вам, когда вы меня спросили о речи полковника Лоусона.— Он снова умолк на мгновенье.— Но дело в том, доктор, что процесс этот не имеет для меня никакого значения. Никакого.

Майор с удивлением смотрит на него. Внезапно слышен громкий крик: «Эй, герр Яннинг!» Кричит один из конвойных.

— Да? — отрывисто бросает Яннинг тоном человека, не привыкшего, чтобы к нему так обращались.

— К вам пришли, Яннинг,— бесстрастно говорит конвойный.

— Кто? — в голосе Яннинга беспокойство.

— Не знаю. Я отведу вас в комнату для посетителей.

Конвойный берет Яннинга за руку и ведет его в здание тюрьмы. Майор Джозеф смотрит им вслед.

Конвойный вводит Яннинга в пустую комнату, где стоят два стула. Комната разделена пополам проволочной сеткой. По ту сторону сидит Оскар Рольфе.

Наклонившись вперед, Рольфе спрашивает шепотом:

— С вами здесь хорошо обращаются?

— Да, со мною здесь хорошо обращаются.

— У нас есть высокопоставленные друзья среди американцев. Я могу им замолвить словечко, если с вами обращаются не так, как следует.

— Со мною обращаются как следует.

— Герр Яннинг, — произносит Рольфе, понизив голос. — Мы с вами оба в трудном положении. Мне известно, что вы не желаете пользоваться моими услугами как защитника. Мне известно, что вы вообще не желаете пользоваться услугами защитника.

Наступает молчание. Затем Рольфе продолжает:

— Мне надо вам кое-что сказать. Вы согласны меня выслушать?

Рольфе еще больше склоняется вперед и понижает голос до едва слышного шепота.

— Я намерен вести вашу защиту, сохраняя абсолютное достоинство. Никаких попыток разжалобить. Никаких призывов к милосердию. Я буду настаивать на точном и беспристрастном установлении меры ответственности. Игра будет вестись в соответствии с их собственными правилами. Посмотрим, хватит ли у них смелости вынести приговор такому человеку, как вы.

Рольфе придвигается к решетке еще ближе.

— Герр Яннинг...— На какое-то мгновение он умолкает, не в силах совладать с собой. Он сейчас абсолютно искренен.— Еще мальчишкой в университете я следил за вашей карьерой. Мне казалось, что я хоть в какой-то степени смогу когда-либо походить на вас, и это придавало мне силы во время войны. Вы были для всех нас предметом восхищения, уважения...

Рольфе останавливается, чтобы проверить, какое впечатление произвели на Яннинга его слова. Яннинг все так же бесстрастно смотрит на него.

— Сколько вам лет?— произносит наконец Яннинг.

Рольфе отвечает не сразу.

— Тридцать пять.

— Тридцать пять,— повторяет Яннинг, словно вспоминая что-то и находя забавным этот ответ. Потом он спрашивает: — Вы кончили?

— Да, — удивленно отвечает Рольфе.

— Благодарю вас,— говорит Яннинг, направляясь к выходу. Но в словах его нет ни благодарности, ни какого-либо другого чувства — простая формальность.

— Ничего себе положение! — бормочет Рольфе, направляясь к двери.

IV

— Поднимите правую руку и повторяйте вслед за мной присягу. «Клянусь всемогущим богом, что буду говорить чистую правду, ничего не утаивая и не добавляя».

Доктор Карл Вик, старик с белоснежной головой и тростью в руках, повторяет присягу. Он испытующе смотрит на судей.

Впервые с начала процесса судебный зал переполнен. Прислали своих репортеров даже некоторые из немецких газет. Ибо на свидетельском месте Карл Вик — живая

легенда Германии. Он был министром юстиции до вступления на эту должность Яннинга. Его нелады с Гитлером были всем хорошо известны. Он был живым доказательством того, что можно было не склониться перед Гитлером и все же остаться в живых.

— Сообщите, пожалуйста, суду ваше имя и занятие,— обращается к нему полковник Лоусон.

— Мое имя Карл Вик.

— Ваша прежняя должность?

— До 1935 года я работал в органах юстиции.

— Какую должность вы занимали непосредственно перед отставкой?

— Рейхсминистра юстиции.

Полковник Лоусон делает паузу, прежде чем задать следующий вопрос.

— Вы знакомы с обвиняемым Эрнстом Яннингом?

— Да, я знаком с ним,— спокойно отвечает доктор Вик, не глядя на скамью подсудимых.

— Вы хорошо его знали?

— Да.

— Не сможете ли вы обрисовать нам контраст, если таковой имел место, между положением судьи в догитлеровской Германии и после прихода к власти национал-социалистов в 1933 году?

Доктор Вик бросает взгляд на скамью подсудимых. Он смотрит на каждого из обвиняемых, за исключением Эрнста Яннинга. В глазах доктора Вика выражение решимости.

— Не стало объективного судопроизводства. Судьи были вынуждены выносить решения, руководствуясь формулой «необходимо в целях защиты государства».

— Объясните, пожалуйста, подробнее.

— Если раньше целью судебного разбирательства было установление объективной истины по делу каждого из обвиняемых, то ныне судье вменялось в обязанность в первую очередь карать действия, направленные против государства.

— В чем еще была разница? — спрашивает Лоусон.

— Было уничтожено право осужденных апеллировать к высшей инстанции. Впервые была узаконена расовая теория.

— Каков был результат этих изменений?

— Результат был тот, что отправление правосудия зависело от указаний диктатора.

— Мне бы хотелось задать несколько вопросов,— говорит Хейвуд, чуть наклонившись вперед.

Доктор Вик смотрит на судью.

— Как были приняты судьями эти законы, лишавшие их независимости? Протестовал ли кто-нибудь из них?

— Некоторые протестовали,— помолчав, отвечает доктор Вик.— Те, которые уходили в отставку или вынуждены были уйти в отставку. Остальные... — он чуть опускает глаза,— остальные приспособились к создавшемуся положению.

— Как вы считаете, отдавали они себе отчет в возможных последствиях этих установлений?

Короткая пауза.

— Поначалу, возможно, нет. Затем эти последствия стали ясны каждому, кто имел глаза и уши.

— Благодарю вас,— говорит Хейвуд.

— Расскажите, пожалуйста, об изменениях в Уголовном кодексе, если таковые имели место,— просит полковник Лоусон.

— Эти изменения характеризовались главным образом все более частым применением смертной казни,— отвечает доктор Вик.— Подсудимым выносили приговор только за то, что они были поляками, или евреями, или политически неблагонадежными лицами. Национал-социалисты ввели новые меры наказания, среди них половую стерилизацию, предусмотренную для тех, кто был включен в категорию так называемых «антисоциальных элементов».

— Скажите, пожалуйста, доктор Вик,— наклонившись вперед, спрашивает Лоусон,— не было ли приказано судьям в 1935 году носить на своих мантиях какой-либо отличительный знак?

Доктор Вик снова смотрит на скамью подсудимых.

— Да. Так называемый «Декрет фюрера» обязывал судей иметь на своих мантиях изображение свастики.

— Вы носили на своей мантии это изображение?

— Нет,— отвечает доктор Вик.— Я счел бы это позором для себя.

— И вы предпочли в 1935 году лучше уйти в отставку, нежели носить свастику?

— Да.

— Носил ли свастику на своей мантии Эрнст Яннинг?

— Да.

— Все. Благодарю вас.

Полковник Лоусон возвращается к столу обвинения. Кладет свои заметки. Глаза всех присутствующих в зале устремлены к столу защиты.

Какое-то мгновение, перед тем как встать со своего места, Рольфе неподвижно сидит, глядя на доктора Вика. Потом он медленно поднимается и идет к трибуне.

— Доктор Вик,— начинает он.— Полагаете ли вы возможным, что судья мог носить свастику и в то же время работать во имя того, что он считал благом для своей родины?

— Нет. Это было невозможным.

Его жесткий взгляд неотрывно устремлен на Рольфе. Так смотрит профессор на забывшегося, своевольного студента. Рольфе стоит, не дрогнув под этим взглядом.

— Доктор Вик, по вашим собственным словам, вы были не у дел в годы с 1935 по 1945. Не считаете ли вы возможным, что у вас могло создаться искаженное представление об условиях германского судопроизводства в эти годы?

— Нет, не считаю,— отвечает Вик, все еще не отводя от Рольфе твердого взгляда.

— Каким же образом,— чуть улыбаясь, произносит Рольфе,— вы можете давать показания об условиях германского судопроизводства, если сами не принимали в нем участия?

— У меня были друзья в судебных кругах. К моим услугам были книги и журналы.

— Значит, посредством книг и журналов. Понятно. Я позволю себе процитировать ваше высказывание, доктор Вик. «Национал-социалисты ввели новые меры наказания, среди них половую стерилизацию». Известно ли вам, доктор Вик, что эта мера не изобретена национал-социалистами, а предложена многие годы назад, как

средство обезопасить общество от умственно неполноценных лиц и лиц с преступными наклонностями?

— Да, мне это известно.

— Известно ли вам, что мера эта имела своих авторитетных сторонников среди ряда выдающихся граждан, в том числе и во многих других странах мира?

— Я не специалист в подобных вопросах,— раздраженно бросает доктор Вик.

— В таком случае,— терпеливо парирует Рольфе,— позвольте мне до какой-то степени пополнить ваши знания.

Он делает знак клерку у скамьи подсудимых, и тот приносит ему книгу. Рольфе кладет ее перед собой и бросает взгляд на Вика.

— Это суждение высокопоставленного должностного лица иного государства о необходимости введения в действие подобного закона. «Мы неоднократно убеждались в том, что во имя общественного благоденствия многие лучшие граждане жертвовали жизнью. Было бы в высшей степени странно, если бы во имя этой же цели, во имя общественного здоровья мы не могли потребовать меньшей жертвы со стороны тех, кто уже подрывал силу государства. Не лучше ли будет для всей Вселенной, если вместо того, чтобы дожидаться казни потомственных дегенератов за совершенные ими преступления или предоставить им голодать ввиду их неполноценности, общество позаботится о том, чтобы предотвратить их размножение главным образом путем медицинского вмешательства. Неполноценность в третьем поколении будет достаточным основанием для этого». Вам знакомо это высказывание, доктор Вик?

Молчание. Вик с отвращением смотрит на Рольфе.

— Нет, не знакомо,— произносит он наконец.

Рольфе с треском захлопывает книгу.

— Да, в самом деле, нет никаких оснований к тому, чтобы вы знали это высказывание, ибо в нем идет речь о введении закона о принудительной стерилизации в штате Виргиния, в Соединенных Штатах Америки, и принадлежит оно величайшему американскому юристу, члену Верховного суда Соединенных Штатов Оливеру Уэнделлу Хоумсу.

Взгляды всех присутствующих в зале обращены на американских судей. По лицу Хейвуда пробегает усмешка. Он еще раньше понял, куда клонит Рольфе и что это за цитата. Он понял также, какая железная хватка у этого человека.

— Итак, доктор Вик, в свете того, что вы сейчас узнали, решитесь ли вы по-прежнему утверждать, что «национал-социалисты ввели новые меры наказания»?

— Решусь, ибо эта мера никогда не употреблялась прежде, как оружие в борьбе с политическими противниками.

Рольфе впивается взглядом в доктора Вика.

— Вам лично известен случай, когда кто-либо был подвергнут стерилизации по политическим соображениям?

— Я знаю, что такие случаи были.

— Отвечайте, пожалуйста, на мой вопрос,— резко обрывает его Рольфе.— Вам лично известен подобный факт?

— Какое-либо определенное имя или определенная дата мне неизвестны, но...

— Я спрашиваю, знакомы ли вы непосредственно с подобным фактом?

Короткая пауза.

— Нет. Непосредственно с подобным фактом я не знаком,— произносит наконец доктор Вик.

Последующие вопросы Рольфе задает уже совсем иным, проникновенным тоном. Он словно хочет тронуть своего оппонента, разговаривая с ним как немец с немцем, юрист с юристом. Голос его мягок и тих.

— Доктор Вик, вы убеждены в обоснованности обвинений, выдвинутых против Эрнста Яннинга?

— Да, убежден.

— Можете ли вы, положа руку на сердце, сказать, что считаете его ответственным за инкриминируемые ему преступления?

Они обмениваются взглядами, и каждому из них понятно, о чем думает другой. Хейвуд, как и все остальные в зале, напряженно ждет, как ответит на вопрос Рольфе доктор Вик.

— Да, могу,— произносит наконец Вик. В голосе его убежденность.

Выражение сочувствия и умиротворения исчезает с лица Рольфе.

— А себя вы считаете свободным от ответственности? — спрашивает он.

Несколько мгновений доктор Вик молча смотрит на Рольфе, прислушиваясь в то же время к приглушенному шуму в зале. Затем он переводит взгляд на американских судей и издает не то вздох, не то короткий невеселый смешок.

— Да, считаю.

— Доктор Вик. Принимали ли вы в 1934 году присягу в лояльности как государственный служащий?

— Ее принимали все.

— Нас не интересуют все. Нас интересуете вы.

Рольфе оборачивается к клерку за столом защиты.

— Прочтите нам, пожалуйста, текст присяги, опубликованный в мартовском выпуске имперского юридического журнала за 1933 год.

Поднявшись со своего места и раскрыв журнал, клерк читает:

— «Клянусь, что я во всем буду повиноваться руководителю Германского рейха и вождю немецкого народа Адольфу Гитлеру; что я буду верен ему; что я буду соблюдать законы и что я буду добросовестно исполнять свои обязанности. Да поможет мне в этом бог».

Клерк садится. Глаза всех присутствующих в зале устремлены на доктора Вика. После долгого молчания он произносит, как бы оправдываясь:

— Присягу принимали все. В принудительном порядке.

— Разумеется,— с легкой усмешкой произносит Рольфе. И с подчеркнутой медлительностью продолжает: — Но ведь вы так проницательны, доктор Вик. Вы умеете заглядывать в будущее. Вы предвидели, что национал-социализм приведет Германию к катастрофе. Ведь это, по вашим словам, было ясно каждому, кто имел глаза и уши.

В зале мертвая тишина.

— Как же вам не удалось сообразить, что если бы вы и люди, подобные вам, отказались принять присягу, Гитлер не смог бы достичь всей полноты власти?

Доктор Вик неподвижно сидит на своем месте, пытаясь вспомнить, пытаясь объяснить то, что происходило пятнадцать лет назад, когда он в своем кабинете принимал присягу в лояльности.

— Почему же вы, доктор, не отказались тогда от присяги? Не сможете ли вы объяснить нам это? Быть может, это имело какое-то отношение к вашей пенсии?

Полковник Лоусон вскакивает с места.

— Ваша честь!

Но его возмущенное восклицание тонет в яростном крике Рольфе:

— Значит, во имя пенсии вы пожертвовали благом своей страны?!

— Ваша честь!

— Вопросов больше не имею!

Вик смотрит на Хейвуда, словно пытаясь произнести что-то в свое оправдание. Но сказать ему нечего, теперь он это знает. Он беспомощно оглядывается.

— Свидетель свободен,— произносит Хейвуд.

Еще несколько секунд Вик неподвижно сидит на свидетельском месте, потом встает и медленно идет к выходу. Гораздо медленнее, чем шел сюда. Шел, как человек с незапятнанной репутацией, убедивший себя в том, что не имеет никакого касательства к событиям с 1933 по 1945 год. Теперь он идет, сознавая, что на репутации его, на совести его — позорное пятно. И самое страшное то, что забыть об этом ему теперь никогда не удастся.

Проводив взглядом ушедшего Вика, полковник Лоусон взрывается:

— Ваша честь! Я считаю неприемлемым само то направление, в котором защита вела допрос свидетеля, и прошу исключить это место из протокола.

— А мне казалось, прокурор заинтересован в выяснении меры ответственности,— невинным тоном произносит Рольфе.

Лоусон оборачивается к нему.

— Здесь, в этом зале сидят люди, на которых лежит ответственность не только за то, что они приносили присягу в лояльности, но и за многое иное. Вам это хорошо известно!

Между ними возникает яростная перепалка. Красная лампочка перед трибуной начинает судорожно мигать — знак того, что переводчики не поспевают за неистовым шквалом слов, который они обрушивают друг на друга. В зале волнение. Хейвуд стучит председательским молотком. Сквозь общий шум прорывается голос Лоусона:

— ... и единственное, чего не могла сломить даже германская государственная машина со всей ее мощью...

Хейвуд снова стучит молотком.

— Тихо!

— ...отдали свою жизнь все их жертвы. Такого количества жертв еще не знала история человечества, и они, эти жертвы, незримо присутствуют...

— Суд делает замечание представителю защиты и представителю обвинения,— перекрывая голоса спорящих, твердо произносит Хейвуд.— Суд не потерпит в дальнейшем чего-либо подобного. Мы здесь не для того, чтобы выслушивать взаимную перебранку. Наша задача — вершить правосудие, и необходимым условием этого должна быть спокойная деловая обстановка.

Полковник Лоусон продолжает в возбуждении:

— Я заявляю протест, ваша честь!

— Протест отклоняется.

Хейвуд стучит молотком.

— Объявляю перерыв. Следующее судебное заседание состоится завтра утром.

V

Десять часов вечера того же дня. Полковник Лоусон изучает документы, лежащие перед ним на письменном столе.

Неприглядное служебное помещение с облупившимися зелеными стенами и скрипучим дощатым полом. Во времена Третьего рейха здесь находилась центральная картотека земли Бавария с подробными данными обо всех политически неблагонадежных лицах. Ныне это один из кабинетов, занимаемых представителями обвинения американского военного трибунала.

Перед Лоусоном стоит в ожидании майор Рэднитц. Полковник поднимает глаза от бумаг.

— По каждому из этих документов надо разыскать данные, подтверждающие его практические последствия.

— Данных у нас и без того хватает.

— Я говорю, надо разыскать данные по к а ж д о м у,— настаивает Лоусон.— Чтобы этому тевтонскому ублюдку в суде не к чему было придраться. А тут еще этот напыщенный болван из Мэна! Седовласый младенец, черт бы его побрал! На прежнем процессе мы имели дело с такими людьми, как Бидл и Лоуренс. А теперь вот эта деревенщина с огромным опытом по части штрафов за нарушение правил уличного движения.

И почти без перехода продолжает:

— Как насчет Ирен Гофман?

— Действуем,— говорит Рэднитц.

Лоусон поднимает на него глаза.

— Что значит «действуем»?

— Пока нам не удалось напасть на след,— поясняет Рэднитц и, не глядя на Лоусона, продолжает: — Я понимаю, насколько это важно. Мы ее отыщем.

— Что говорят ее сослуживцы по фотомагазину? — раздраженно спрашивает Лоусон.

— Им ничего не известно.

— Родственники?

— Их нет.

— Школьные друзья?

— Мы обращались ко всем обычным источникам информации.

Полковник Лоусон переводит взгляд с Рэднитца на свой письменный стол.

— Простите, Эйб. Я сам не свой из-за этого проклятого дела.

— Понимаю.

Входит секретарша и кладет на стол почту.

— Добрый вечер,— любезно произносит она и поспешно выходит из комнаты. Полковника Лоусона она знает еще по совместной работе в Штатах и всегда вовремя замечает приметы надвигающейся бури.

Лоусон нетерпеливо просматривает почту. Рэднитц изучает документы, делая заметки в блокноте.

— Опять из моей юридической конторы,— говорит Лоусон, пробегая глазами письмо.— Вежливое напоминание, что пора бы уже и вернуться.

— Ну что ж, они по-своему правы.

— По-своему, пожалуй. Но поглядите, как они это преподносят. «Поговаривают о том, что процесс скоро выдохнется...» — Глаза его скользят по строчкам.— «Кое-что свидетельствует об этом...» — И он читает подчеркнуто медленно.— «Учтите, что юридическая основа процесса представляется здесь все более и более спорной».

— Это для вас ново? Кое-кто из наших лучших юристов тоже говорит об этом.

— Слышал.— Лоусон встает из-за стола.— Вот потому-то наша почтеннейшая защита так придирчива к мелочам.— Он горько смеется.— Подумаешь, беда — не все точки над «и» поставлены. Так и чувствуешь, как сердце у них кровью обливается из-за участи этих бедняжек наци. Жаль, что оно раньше не обливалось у них кровью из-за участи жертв этих мерзавцев. Нам бы тогда не пришлось сидеть в этой вонючей дыре. Надоело до смерти.

Рэднитц холодно смотрит на полковника.

— Вы здесь нужны, Тэд. Я убежден, что никто во всем свете так не понимает значения этого дела, как вы.

Лоусон расхаживает по кабинету. Маска службиста упала с его лица, и он говорит о том, в чем может признаться только Рэднитцу.

— Я провалю это дело, Эйб. Мне не удастся схватить их за глотку.

— Удастся, Тэд. Вы хороший прокурор. Вы чертовски хороший прокурор.

— Эта сволочь с его цитатами из Оливера Уэнделла Хоумса! Вы знаете, я не новичок, Эйб. Мне довелось быть обвинителем на многих процессах. Однажды я был прокурором по делу одного выродка, убившего тринадцать человек. Целую неделю я не мог спать. Но мне хоть было понятно, в чем тут дело. Тот человек был ненормален. А эти ведь уничтожили миллионы людей.

— Вам надо забыть обо всем этом,— говорит Рэднитц.— Постарайтесь думать об этом деле, как о любом другом.

Лоусон смотрит на бумаги. Он не поднимает взгляда на Рэднитца.

— Ну ладно. Что у нас там еще сегодня?

— Петерсен ожидает,— спокойно отвечает Рэднитц.

Лоусон поднимает на него недоверчивый взгляд.

— Петерсен? Где?

— В соседней комнате.

Полковник все еще с недоверием смотрит на Рэднитца.

— Почему же вы мне раньше не сказали?

— Я не уверен, сможем ли мы его использовать.

— Господи боже мой! — недовольно произносит Лоусон.— Ведите его сюда.

— Тэд, этот парень совсем плох. Он может окачуриться прямо на свидетельском месте.

— Ведите его сюда! — повышает голос полковник.

Рэднитц идет к двери. Лоусон впивается в нее глазами.

В дверях стоят сержант и мужчина лет тридцати с лишним. На нем поношенный, но тщательно выглаженный, видимо специально для этого визита, костюм. Волосы его аккуратно причесаны. Войдя в кабинет, он оглядывает его и с интересом смотрит на полковника. Лоусон смотрит на него с неменьшим интересом. Он изучил уйму материалов, связанных с этим человеком, а теперь он стоит здесь, перед его глазами.

— Господин Петерсен?—произносит наконец полковник.

— Да.

— Я полковник Лоусон.

Полковник протягивает руку. Петерсен смотрит на нее с некоторым смущением, затем неловко пожимает.

— Сигарету?— Лоусон протягивает ему пачку. Петерсен нерешительно качает головой.

— Садитесь, пожалуйста.

Петерсен садится. Полковник хочет продолжать, но замечает, что Петерсен все еще не отводит взгляда от пачки сигарет. Потом он произносит: «Да, спасибо»,— исчерпав, видимо, этим весь свой запас английских слов. Лоусон еще раз протягивает ему пачку, и Петерсен берет сигарету. Полковник дает ему прикурить. Петерсен делает глубокую жадную затяжку. Полковник бросает взгляд на сержанта, затем на Рэднитца и снова смотрит на Петерсена, который все так же жадно курит.

Перед Лоусоном сидит тот, кто мог бы дать показания о практических последствиях законов о стерилизации. Лоусон не отводит от него глаз, стараясь представить, какое впечатление произведет этот человек на присутствующих в суде. Затем он начинает закидывать его вопросами, которые сержант переводит на немецкий язык.

В это самое время Рольфе сидит в небольшой, но изящно обставленной комнате в другом конце города. Зажжены свечи — с электричеством в Нюрнберге все еще туго и подача тока населению в этот еще сравнительно ранний час уже не производится.

Он сидит за письменным столом и изучает материалы о принудительной стерилизации. На лице его отвращение — видимо, то, что он читает, доставляет ему не большее удовольствие, чем Лоусону. Материалы везде: на письменном столе, на стульях, на полу, но однако разложены они в определенном порядке. Рольфе потирает руки, стараясь согреть их. Выругавшись про себя, идет к двери.

— Ганс! Ганс! — зовет он.

На пороге появляется рыжеволосый мальчуган из соседней квартиры. Рольфе протягивает ему четыре сигареты и говорит коротко:

— Дрова.

Мальчишка убегает.

Рольфе снова идет к столу. Смотрит на материалы и вздыхает, словно не может найти в себе силы сразу вернуться к ним. Берет со стола несколько конвертов, вскрывает их и, криво усмехнувшись, качает головой. Он уже привык к этим письмам, одни из которых наполнены похвалами, другие — проклятьями. «Вы предаете Германию». «Вы верно служите Германии».

Внимание его привлекает одно из писем. Оно послано руководством местного отделения христианско-демократической партии. Одна строчка на первой странице жирно подчеркнута красным карандашом. «Почему бы Вам не подумать о политической карьере в рядах нашей партии?» Рольфе задумывается. Аккуратно сложив письмо, он кладет его в конверт и прячет в ящик письменного стола.

Затем он берет книгу в синем переплете, лежащую на краю стола. Книга на английском языке. Он погружается в чтение, стараясь не замечать холода. Он читает один из дополнительных томов сборника решений, принятых Верховным судом Соединенных Штатов.

VI

— Обвинение представляет суду документ номер 4—48 относительно стерилизации швеи Анни Мюнх,— произносит полковник Лоусон, глядя на лежащую перед ним бумагу.— Документ гласит: «Окружной суд Франкфурта-на-Майне принял решение подвергнуть стерилизации швею Анни Мюнх, дочь Вильгельма Мюнха. В силу этого решения она обязана в течение двух недель явиться в одну из указанных ниже больниц. В случае неявки она будет приведена силой». Следующий документ — номер 4—49, представляемый суду в идентичных немецкой и английской версиях, касается стерилизации батрака Майера Эйхингера...

Поднявшись со своего места перед скамьей подсудимых, Рольфе прерывает Лоусона.

— Ваша честь. Защита протестует против предъявления документов о стерилизации. Согласно решению первого трибунала, подобные документы имеют силу лишь в том случае, если они подкреплены свидетельскими показаниями, подтверждающими их подлинность.

Хейвуд смотрит на обоих мужчин, стоящих перед ним.

— Суд удовлетворяет протест защиты,— говорит он решительно.

— Будет ли выслушано судом свидетельское показание, подтверждающее факт стерилизации?— спрашивает Лоусон.

— Да, будет.

— Обвинение вызывает свидетеля Рудольфа Петерсена.

Хейвуд бросает беглый взгляд на Лоусона. Рольфе, как и все в зале, почти машинально переводит взгляд на небольшую дверь в глубине. Негр в форме военной полиции открывает дверь.

Сидевший в коридоре Петерсен встает и направляется в зал. Он неловко протискивается к свидетельскому месту, поглядывая на окружающую его толпу зрителей. Остановившись, он снова осматривается. Руки его дрожат.

— Прошу поднять правую руку и повторить за мною присягу,— обращается к нему Байерс.— «Клянусь всемогущим богом говорить чистую правду, ничего не утаивая и не прибавляя».

Петерсен повторяет присягу.

— Сообщите, пожалуйста, суду ваше полное имя и место жительства,—обращается к нему Лоусон.

— Рудольф Петерсен. Франкфурт-на-Майне. Гретвег, номер 7.

— Дату и место рождения, пожалуйста.

— Двадцатое мая тысяча девятьсот четырнадцатого года, Лимбург.

— Род занятий?

— Помощник пекаря. Я работаю помощником пекаря.

— Ваши родители живы?

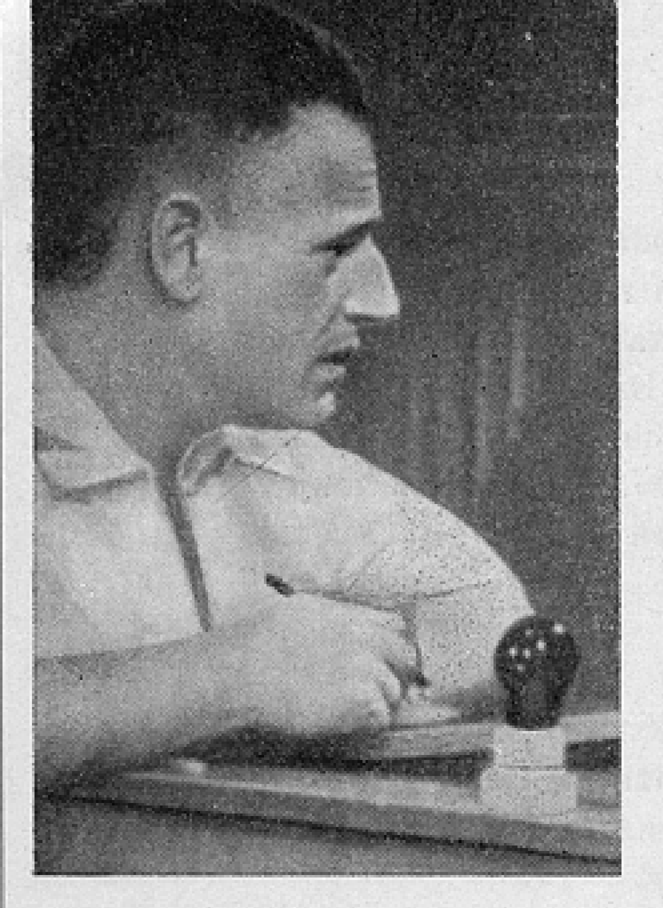
На лице Петерсена отразилось волнение.

— Нет, нет.

— Причина их смерти?

Петерсен смотрит на полковника, словно не вполне понимая вопрос. Лоусон терпеливо разъясняет:

— Они умерли естественной смертью?

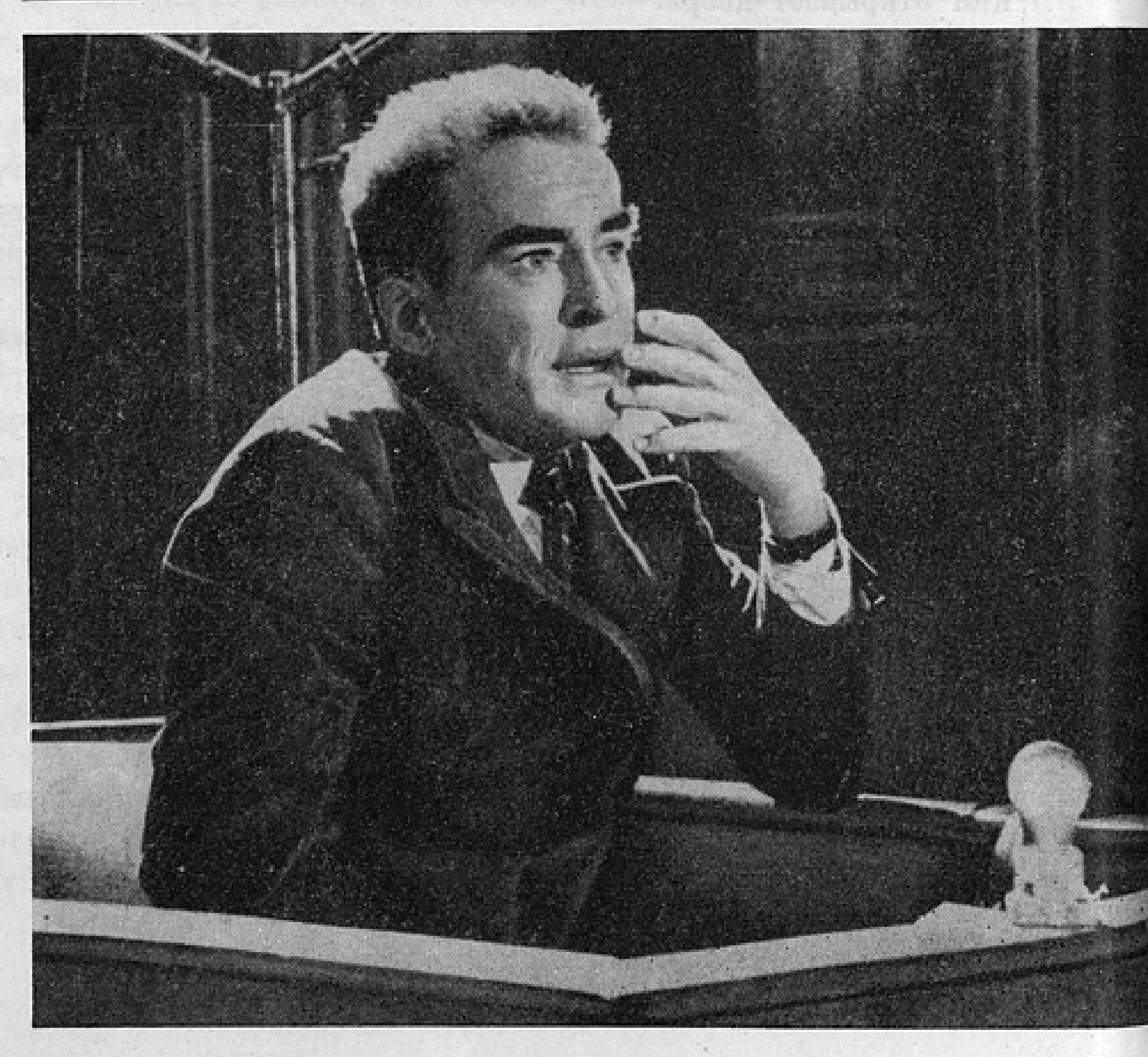


Режиссер Стенли Крамер



Яннинг — Берт Ланкастер (первый слева)

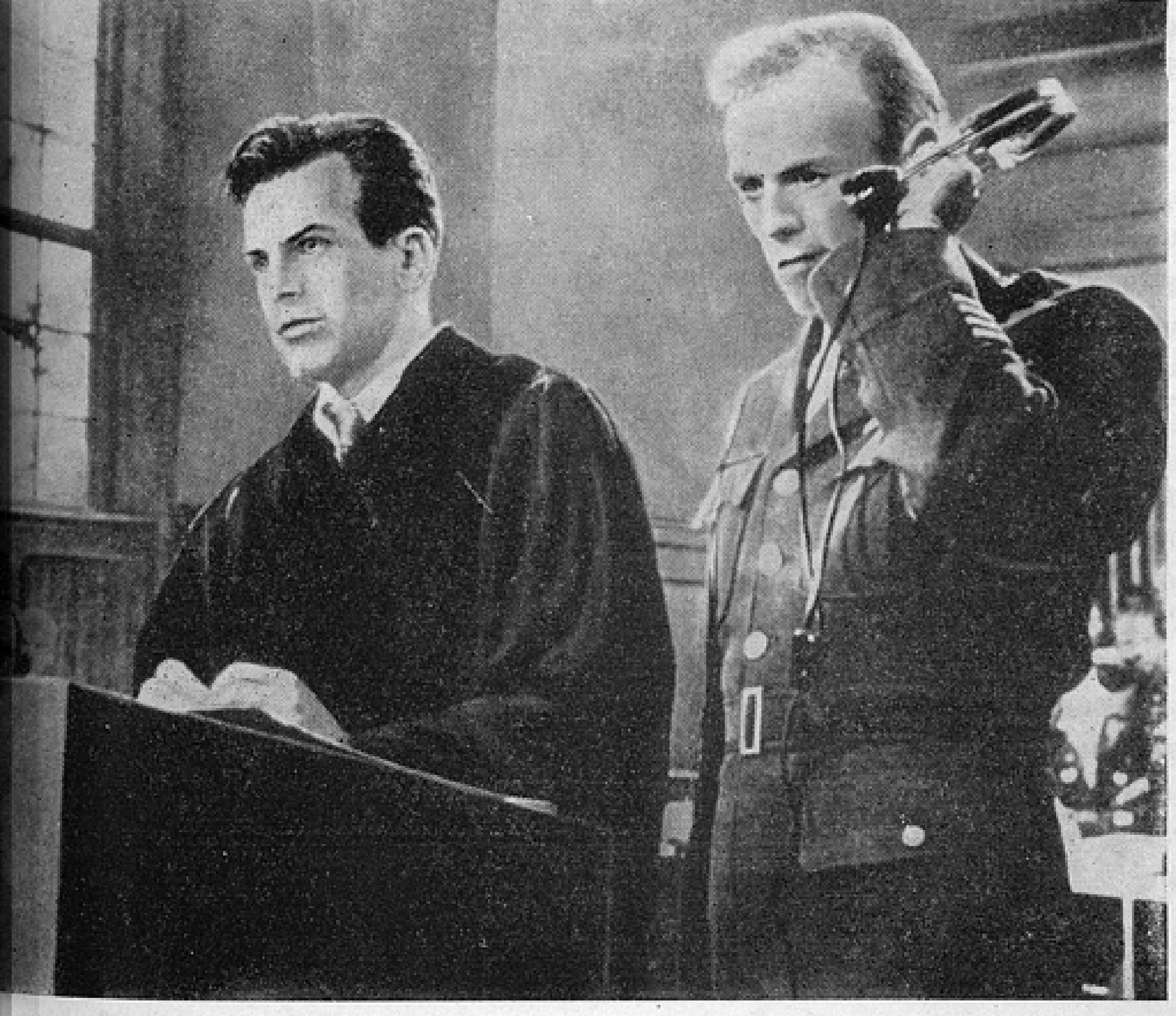




Петерсен — Монтгомери Клифт



Хейвуд— Спенсер Трэси (в центре)



Рольфе — Максимилиан Шелл, полковник Лоусон—Ричард Уидмарк

Ирен Гофман — Джуди Гарленд



— Да, естественной.

— К какой политической партии принадлежал ваш отец, господин Петерсен?

— К коммунистической.

— Не припомните ли вы, герр Петерсен, чего-либо необычного, что произошло в вашей жизни и в жизни ваших родителей в 1933 году, перед приходом нацистов к власти. Я имею в виду факты, связанные с применением насилия.

Петерсен оглядывает присутствующих в зале. Впервые за все время он замечает на скамье подсудимых Фридриха Хоффштеттера и пристально смотрит на него. Хоффштеттер замечает этот взгляд, но, очевидно, не узнает Петерсена. Он советуется о чем-то со своим адвокатом.

— Да, помню. К нам в дом ворвались штурмовики. Они выломали окна и двери. Кричали, что мы предатели. Потом они кинулись на отца.

— Что было дальше?

— Мы с братом бросились на помощь отцу. Вышвырнули их на улицу и передали в руки полиции.

— Предприняла ли полиция что-либо по этому делу?

— Нет.

— Почему?

— В это время были выборы.

— Выборы, в результате которых власть перешла в руки национал-социалистов?— уточняет Лоусон.

— Да.

Полковник задерживает взгляд на Петерсене. Потом спрашивает:

— Не можете ли вы рассказать суду о последующих событиях?

Петерсен откашливается. Ему, совершенно очевидно, хочется, чтобы его рассказ прозвучал как можно более внятно.

— Я поступил работать на ферму. Пришлось сесть за руль грузовика. Я пошел в ратушу, чтобы исхлопотать права.

Лоусон вынужден перебить Петерсена: тот говорит слишком быстро, и переводчики не поспевают за ним.

— Пожалуйста, чуть медленнее, герр Петерсен.

Петерсен понимающе кивает. Лоусон спрашивает:

— Что же произошло дальше?

Петерсен старается говорить медленнее.

— Мне сказали, что им нужна моя характеристика, и послали к чиновнику.

— Вы встречались когда-либо раньше с этим чиновником?

— Да, это был один из тех штурмовиков, которые ворвались в наш дом.

— Как он реагировал на вашу просьбу?

— Он сказал, что мне надо пройти освидетельствование.

— Какое именно?

— Он не сказал.

— Где должно было состояться это освидетельствование?

— В штутгартском окружном суде.

— Кто был председательствующим на судебном заседании?

— Судья Хоффштеттер.

Хоффштеттер снова наклоняется к своему адвокату и о чем-то совещается с ним.

— Расскажите о том, что произошло в зале суда.
— Мне стали задавать вопросы: как меня зовут и так далее.
— О чем вас еще спрашивали?
— Спросили, когда родился Адольф Гитлер.
— Как вы ответили?
— Ответил, что не знаю и не желаю знать.
Среди публики смех. Хейвуд строго смотрит в зал поверх очков, готовый взяться за молоток, чтобы призвать к порядку. Смех зрителей, видимо, несколько приободрил Петерсена. Он улыбается в зал.
— Какие еще вопросы вам задавали?
— Когда родился доктор Геббельс?
— Что вы ответили?
— То же, что и прежде.
— Больше вопросов не было?
— Нет. Мне сказали, что я узнаю об их решении в течение десяти дней.
Майор Рэднитц берет со стола бумаги и направляется к Петерсену. Когда он подходит к нему, полковник спрашивает:
— Знаком ли вам этот документ, герр Петерсен?
При взгляде на листок, который протянул ему Рэднитц, у Петерсена начинает дрожать рука.
— Да, знаком.
— Прочитайте, пожалуйста, его суду,— просит полковник.
С опаской взглянув на Лоусона, Петерсен начинает читать. Видно, что он с трудом справляется с охватившим его волнением.
— «Штутгартский окружной суд постановляет: пекарь Рудольф Петерсен, родившийся 20 мая 1914 года, сын железнодорожного служащего Ганса Петерсена, должен быть подвергнут сте... стерили... зации».
Ему, видимо, нелегко выговорить это слово.
— Прочтите, пожалуйста, последний пункт,— наклонившись вперед, просит Лоусон.
Петерсен с трудом продолжает:
— «Вследствие вышеизложенного вам надлежит добровольно явиться в течение двух недель в одну из поименованных ниже больниц. В случае неявки вы будете приведены силой».
Петерсен опускает руку с листком.
— Прочитайте, пожалуйста, стоящую внизу подпись.
Петерсен подносит документ к глазам и вглядывается в подпись.
— «Председатель: судья Фридрих Хоффштеттер».
— А теперь прочтите, пожалуйста, то, что стоит ниже подписи.
— «Утверждаю: министр юстиции Эрнст Яннинг».
Рольфе вскакивает со своего места.
— Ваша честь. Разрешите ознакомиться с документом представителям защиты.
Полковник Лоусон любезно протягивает бумагу Рольфе.
— Пожалуйста.
И сразу же продолжает:
— Что вы предприняли, получив это извещение, герр Петерсен?

— Я решил скрыться. Поехал к другу на его ферму. Мне казалось, что со временем все забудется и тогда я смогу вернуться.

— Что произошло после вашего возвращения в город?

— Пришли полицейские и забрали меня.

— Они что-нибудь сказали при этом?

— Сказали, что сочувствуют мне, но ничего не могут поделать.

— Куда вас отвели?

— В больницу.

— В больницу,— повторяет Лоусон.— Что же произошло в больнице?

— Меня поместили в палату. Пришла сестра подготовить меня к операции. Она сказала, что все это ужасно. Потом пришел врач, который должен был меня оперировать. Он тоже сказал, что это позор, бесчестье.

— И вы действительно были стерилизованы? — спрашивает в упор Лоусон.

— Да, — тихо отвечает Петерсен.

— Все. Благодарю вас.

Лоусон направляется к своему месту, не глядя на Петерсена, который все еще продолжает говорить. Полковник останавливается и смотрит на него.

— В палате, куда меня отвезли из операционной, рядом со мной лежал старик. Он шепнул мне: «Придет время, и вы будете отомщены. Этих людей повесят». Вот поэтому я и пришел сюда.

— Благодарю вас,— произносит полковник Лоусон.

Глаза всех присутствующих в зале направлены на Рольфе. Он медленно поднимается с места и берет записку, переданную ему защитником Хоффштеттера. Впечатление такое, словно все его внимание целиком поглощено бумагами, которые он держит в руке. Затем он внезапно переводит взгляд на Петерсена и, не спуская с него глаз, идет к трибуне.

— Можете теперь снять наушники, герр Петерсен,— произносит он с усмешкой.

С беспокойством взглянув на Рольфе, Петерсен снимает наушники.

— Вы работаете помощником пекаря, герр Петерсен?— почти любезно спрашивает Рольфе.

— Да.

— Чем вы еще занимались?

Петерсен смотрит на Рольфе, словно не понимая вопроса.

— Какую еще работу вам доводилось исполнять?— терпеливо поясняет Рольфе.

— Я помогал отцу.

— Чем занимался ваш отец?— так же терпеливо спрашивает Рольфе.

— Он работал на железной дороге.

— Кем он работал на железной дороге?

— Поднимал и опускал шлагбаум,— не без гордости отвечает Петерсен.

— Понимаю. Вы упоминали, герр Петерсен, своих братьев. Сколько их у вас?

— Пятеро.

— А сестер?

— Четыре.

— Четыре,— повторяет Рольфе, словно выяснив что-то очень важное.— Значит, ваша семья состояла из десяти человек?— сочувственно спрашивает он.

— Да, из десяти.

— Чем занимались ваши братья? — с теплой улыбкой спрашивает Рольфе.
— Работали на железной дороге.
— Все работали на железной дороге?
— Все.
— Понимаю.
Рольфе снова углубляется в лежащие перед ним документы. Наступает пауза.
— Герр Петерсен, — произносит наконец Рольфе, не поднимая глаз.— Вы сказали, что в штутгартском суде вам задали два вопроса: попросили назвать дату рождения Гитлера и доктора Геббельса. Так?
— Да,— отвечает Петерсен.
— Что еще они у вас спросили?
— Больше ничего.
Несколько мгновений Рольфе пристально смотрит на Петерсена.
— Вы уверены, что ваша память вам не изменяет?
— Я протестую, ваша честь,— поднимается со своего места Лоусон.— Адвокат не вправе намекать на то, что свидетелю отказывает память.
— Протест принят,— твердо заявляет Хейвуд, взглянув на Рольфе и Лоусона.
— Мне хотелось узнать, герр Петерсен,— невозмутимо продолжает Рольфе,— уверены ли вы в том, что вас не спрашивали, как вы учились в школе?
Едва успев сесть, полковник снова поднимается на ноги.
— Протестую, ваша честь. Свидетель уже ответил на этот вопрос.
— Протест принят.
Рольфе любезно склоняет голову.
— Разрешите спросить, герр Петерсен, сколько лет вы посещали школу?
— Шесть.
— Шесть лет,— задумчиво повторяет Рольфе.— Почему же не дольше?
— Дольше не смог,— искренне говорит Петерсен.— Я должен был начать работать.
Рольфе понимающе кивает.
— Считаете ли вы, что были в школе очень способным учеником?
— В школе?..— взглянув на Рольфе и чуть запнувшись, произносит Петерсен. — Я не помню, что было в школе.
— Вы уверены, что причиной вашего ухода из школы не была ваша неспособность учиться наравне с другими?
Полковник Лоусон встает, намереваясь заявить протест. Но прежде чем он успевает сказать что-либо, Рольфе спокойно продолжает:
— Я хотел бы сослаться на официальную справку, представленную в штутгартский окружной суд.— Рольфе показывает документ.— В ней говорится, что ввиду слабой успеваемости школьника Рудольфа Петерсена по основным дисциплинам он не переведен в следующий класс и зачислен в группу отстающих.
— Я протестую, ваша честь, — встает полковник Лоусон.— Успеваемость или неуспеваемость свидетеля в его школьные годы не имеет ни малейшего отношения к вопросу о стерилизации.
Рольфе невозмутимо продолжает:
— В задачу судебной службы здоровья входила стерилизация умственно неполноценных. Вы сказали, что ваши родители умерли естественной смертью?

— Да,— твердо говорит Петерсен.

— Опишите, пожалуйста, подробно болезнь, от которой скончалась ваша мать.

— Она умерла от болезни сердца.

— Не замечалось ли у нее на последней стадии болезни каких-либо признаков умственного расстройства?

— Нет, — с волнением отвечает Петерсен.

Рольфе снова заглядывает в лежащие перед ним бумаги.

— В судебном решении, полученном из Штутгарта, констатируется, что ваша мать страдала наследственным слабоумием.

— Это ложь!

— Не могли бы вы пояснить, на основании чего комиссия по наследственности судебной службы здоровья в Штутгарте пришла к такому заключению?

— Им это нужно было для того, чтобы положить меня на операционный стол.— Петерсен обращается ко всему составу трибунала.— Как раз этим они и мотивировали свое решение.

— Герр Петерсен. Судебная служба здоровья обычно предлагала испытуемому простую задачу — составить предложение из слов: заяц, охотник, поле. Поскольку вам не удалось выполнить это тогда, может быть, вы сумеете сделать это здесь, сейчас?

Полковник Лоусон встает.

— Я заявляю протест, ваша честь.

Наступает молчание. Все смотрят на Хейвуда. Наконец он спрашивает, обращаясь к Петерсену:

— Скажите, пожалуйста, герр Петерсен, судебное заседание в Штутгарте происходило в такой же обстановке, как это?

Петерсен непонимающе смотрит на судью.

— Присутствовала ли в зале публика?

— Да, присутствовала.

— Протест отклонен.

— Итак, герр Петерсен,— безмятежно продолжает Рольфе,— заяц... охотник... поле... Не торопитесь.

— Заяц... охотник... поле. Заяц...— Петерсен пытается связать между собой эти слова, но внезапно им овладевает ярость.

— Да ведь они сговорились заранее! Они приняли решение еще до того, как я пришел в суд.

Он возбужден до предела. Волнение и гнев душат его.

— А потом они силком положили меня в больницу, как преступника!.. Да, да, как преступника!.. И я не мог ничего сказать! Я должен был лежать там и ждать своей участи...

Он пытается овладеть собой.

— Моя мать!.. Она всю жизнь работала, не покладая рук! Как можно было сказать о ней такое! Это несправедливо!.. Несправедливо!..

Он вдруг словно вспоминает что-то. Лезет в карман и достает оттуда выцветшую фотографию.

— Вот!.. Вот у меня ее фотография!.. Я хочу показать ее суду. Мне хочется, чтобы вы на нее посмотрели.

Он показывает фотографию Хейвуду, словно тот может рассмотреть ее со своего места.

— Сами судите, была ли она слабоумной!.. Судите сами...

Он внезапно останавливается, поняв, что слова его лишены смысла, и застывает в кресле с выцветшей фотографией в руке.

— Считаю своим долгом указать суду, что свидетель заговаривается,— нарушает наконец наступившее молчание Рольфе.—Он явно не контролирует ход своих мыслей.

— Да, заговариваюсь! Да, не контролирую!— взрывается Петерсен.— С того самого дня это со мной и происходит. Я был почти парализован. Я чуть не умер. Раньше со мной никогда не бывало такого.

— Суду неизвестно, каким вы были раньше. Суду никогда не будет это известно. В его распоряжении только ваши слова.

Рольфе покидает трибуну и идет к своему столу. В походке его нет торжества победителя.

Петерсен продолжает сидеть на свидетельском месте, ища взглядом поддержки у суда. Но в обращенных на него взорах он читает только нерешительный немой вопрос.

И внезапно он осознает, что Рольфе прав. Они действительно никогда не узнают. Никто никогда не узнает. Он пытается что-то сказать, но его душат слезы, и он падает головой на трибуну, захлебываясь от рыданий.

— Объявляется перерыв. Заседание возобновится завтра утром,— объявляет Хейвуд, стараясь не глядеть в ту сторону, где, склонившись на трибуну, судорожно плачет мужчина в аккуратно выглаженном поношенном костюме.

VII

Я — судья, и сужу я судью.
Клянусь вам быть справедливым.
Говорят, что судимый мною судья
Тоже клялся быть справедливым.
Как же узнать, как же узнать,
Был ли он справедливым.
Вряд ли сегодня смогу я уснуть.
Как мне быть справедливым?

В танцевальном зале Гранд-отеля — вечер, один из тех вечеров, которые обычно устраиваются здесь по пятницам. На эстраде в глубине зала — двое: мужчина в черном костюме и седом судейском парике и женщина, аккомпанирующая ему на расстроенном пианино.

Публика состоит большей частью из американских военных, имеющих то или иное отношение к работе трибунала.

К справедливости надо стремиться, мой друг;
Справедливость искать неустанно.
Может быть, ты в Версале отыщешь ее?
Иль найдешь ты ее в Южных штатах?

Мужчина исполняет песню на ломаном английском языке. Поет он вполголоса, в манере песенок Брехта — Вайля. В исполнение песни он вкладывает не только насмешку над вершителями правосудия, но и горечь, горечь побежденных.

Справедливость! — взывает ко мне прокурор.
Справедливость! — взывает защитник.
Оправдать иль повесить — решить надо мне.
Виноват он иль нет — решить надо мне.
Боже мой, как мне быть справедливым!

Сняв парик и поклонившись, певец уходит с эстрады.

В зале сдержанные вежливые аплодисменты и столь же сдержанный беспокойный говорок.

За одним из столиков сидит Хейвуд с супругами Айвз. Миссис Айвз — полная красивая женщина лет шестидесяти, одетая по последней чикагской моде.

— Право, им следовало бы запретить исполнение подобных песен,— раздраженно говорит Айвз.— Не кажется ли вам, что в ней проглядывает неуважение к суду?

— А если мы ее запретим, вы думаете они нас будут больше уважать?— улыбнувшись, спрашивает Хейвуд.

Айвз смотрит на Хейвуда, и краска гнева на его лице сменяется усмешкой над самим собой.

— Да, пожалуй, вы правы. Во мне, видимо, слишком взыграл патриотизм.

В зал входят все новые и новые посетители. Со всех сторон слышится громкая английская речь.

— Макс! Макс!— окликает Айвз высокого мужчину, стоящего неподалеку от входа. Тот оборачивается. Черные роговые очки в сочетании с черным английского покроя спортивным пиджаком из твида и серыми фланелевыми брюками придают ему вид циника-профессора, покинувшего на время башню из слоновой кости, чтобы окунуться в презираемое им житейское море.

— Это Макс Перкинс. Он здесь от агентства «Юнайтед пресс»,— поясняет Айвз.

Перкинс пробирается к столику.

Айвз ищет взглядом официанта.

— Официант!— зовет он. Затем еще раз грубовато окликает:— Герр обер!

— Кертис! Твой немецкий ужасен,— говорит миссис Айвз.

— Разве? А я-то думал, он улучшается,— пытается подшутить над собой Айвз.

Общий смех. Айвз смотрит на Перкинса.

— Написали бы о нас, Макс. Судьям ведь тоже нужна реклама.

Перкинс в ответ смеется, но в смехе его звучит и раздражение.

— Говоря откровенно, судья, трудно еще понять, под каким соусом надо подавать ваши процессы.

— Война закончилась всего три года назад, мистер Перкинс,— спокойно говорит Хейвуд.

Перкинс улыбается его очевидной наивности.

— Да, конечно.

К столу подходят полковник Лоусон и майор Рэднитц. Заметно, что полковник не совсем твердо держится на ногах. У него воспаленные от усталости глаза.

— Добрый вечер, судья,— обращается он к Хейвуду.

— Добрый вечер.

Лоусон пристально смотрит на каждого из сидящих за столом.

— Нам, пожалуй, пора, полковник,— говорит Рэднитц. — Надо еще ознакомиться с кое-какими предварительными показаниями.

— Вы уже, наверно, заметили, что я выпил лишку,— говорит Лоусон.— Сегодняшнее дневное представление с Петерсеном выбило меня из колеи. Прошу прощения.

Он отходит от стола. Пробормотав что-то вроде «спокойной ночи», Рэдниц идет вслед за полковником.

Хейвуд усмехается, глядя им вслед.

— Ишь, наглец!— говорит Айвз.— Выкормыш Нового курса.

— Не волнуйся, Кертис,— успокаивает его миссис Айвз. — Слушай музыку.

— В том-то и беда,— продолжает Айвз, глядя на Хейвуда,— что у нас здесь в обвинении полным-полно молодых радикалов, вроде Лоусона.

— Ах, вот, значит, кто, по-вашему, Лоусон! — с улыбкой говорит Хейвуд.— Радикал!

— А вы разве не знали? Он был личным протеже Рузвельта.

В динамиках внезапно слышится какой-то резкий звук, и музыка умолкает. На эстраде у микрофона стоит капитан американской армии. Сначала из динамиков доносится только громкий треск, затем слышен его голос:

— Мне очень жаль, что приходится прерывать вечер, но я должен попросить немедленно явиться в расположение своих частей следующих офицеров: майора Маккарти, майора Сайтрона, майора Кэнтора, капитана Байерса, капитана Коннела...

Зал встревожен.

— ... капитана Дугласа, капитана Вулфа, майора Бутса, майора Райса,— заканчивает капитан.— Благодарю вас. Вечер может продолжаться.

Он спускается в зал. К микрофону снова подходит певица, но ее никто не слушает. Военные направляются к двери. Айвз останавливает проходящего мимо их столика капитана Байерса.

— В чем дело, капитан?

— В Чехословакии к власти пришли коммунисты. Мы посылаем воинские части на чешскую границу. Извините, мне надо идти.

Тюремный двор Дворца правосудия. Следующее утро. Эмиль Ханн с жадностью просматривает газету «Старз энд страйпс». Поворачивается к сидящим рядом с ним на скамье Хоффштеттеру и Ламмпе.

— Послушайте, что пишут американцы в своей газете,— возбужденно говорит он.— «Сегодня в своей речи в Штутгарте государственный секретарь заявил, что для нас настала пора оказать помощь немецкому народу в обеспечении его независимости. Президент Трумэн заявил, что в связи с событиями в Чехословакии необходимо усилить военные приготовления, с тем чтобы Запад смог подготовиться к борьбе за существование перед лицом угрозы с Востока».

Опустив газету, Ханн повторяет:

— Запад... Борьба за существование... Угроза с Востока...

Хоффштеттер и Ламмпе внимательно слушают.

— То же самое, что говорил Гитлер. Борьба за существование между Западом и Востоком. То же самое.

Он снова смотрит на Хоффштеттера и Ламмпе.

— Они еще увидят, что он был прав. Мы знали, что делали. И они это поймут. Поймут.

С газетой в руке Ханн подходит к Эрнсту Яннингу, который несколько поодаль от других заключенных сажает розы в маленьком цветнике, устроенном им в тюремном дворе.

— Герр Яннинг,— обращается Ханн к нему.— Герр Яннинг. Вы читали, что напечатано в утренней газете? Читали?

Яннинг не отвечает.

— Герр Яннинг.

Ханн пристально смотрит на Яннинга. Тот продолжает заниматься своим делом.

В тот же день, позднее Ханн еще раз пытается переговорить с Яннингом. Они в тюремной столовой. Это просто часть коридора перед камерами, где поставлены столы. Там же другие заключенные. Среди них Альфред Крупп, члены акционерного общества «И. Г. Фарбениндустри», банкиры, эксперты по концлагерям Поль и Олендорф.

Американский солдат раздает заключенным еду из большой кастрюли, которую держит в руке. Крупп ворчливо просит:

— Еще масла.

— Извольте, мистер Крупп,— с ироническим подобострастием отвечает солдат.— К вашим услугам, мистер Крупп.

Он кладет еще кусочек масла на тарелку Круппа. Не поднимая глаз, Крупп намазывает масло на хлеб.

— Нам надо держаться вместе, герр Яннинг, — снова говорит Ханн. Яннинг, сидящий напротив, не поднимает головы. Ханн продолжает:

— Вы меня слышите, герр Яннинг.

Наконец Яннинг поднимает на него глаза.

— Ну и времячко настало, герр Ханн, нечего сказать! В былые времена вам хватило бы счастья на целый день, если бы я соблаговолил сказать вам «доброе утро». А теперь, когда судьба свела нас вместе, вы считаете себя обязанным указывать, как мне необходимо поступать!

— Мы должны держаться вместе,— упрямо продолжает Ханн.— Наступает решающий этап процесса. Они не смогут назвать нас преступниками, если хотят в то же время просить нас о помощи. Вы должны быть с нами заодно. Не подобает немцам отворачиваться друг от друга. Теперь-то уж мы должны выступать заодно. Теперь у нас общая почва.

Яннинг кладет на стол вилку. Поднимает глаза на Ханна. В его взгляде ненависть. Он спокойно произносит:

— Какая у нас общая почва? Что общего у меня с вами и с прочими наемниками вашей партии? Вот что я вам скажу, герр Ханн. Мне в жизни довелось испытать немало горя. Но самое страшное в моей жизни то, что я оказался в одной компании с такими людьми, как вы.

Ханн не отрывает взгляда от Яннинга.

— И все же нас кое-что объединяет,— говорит Ханн.— Вы были частицей того же режима. Вы так же поддерживали этот режим, как и все мы.

Все сидящие за столом смотрят на них. Ханн не понижает голоса.

— Нас объединяет кое-что еще,— говорит он.— Вы немец.

Он продолжает есть. Ничто не могло убавить Ханну аппетита, лишить сна. Яннинг молча наблюдает за ним.

VIII

Позднее в тот же день полковник Лоусон обращается к трибуналу:

— Предлагаю в качестве улик переписку между министерством юстиции и местными судебными органами.

Он протягивает фотокопии писем капитану Байерсу. Тот передает их Хейвуду.

— Письмо подсудимого Ханна в министерство юстиции. В письме идет речь о трех польских рабочих, обвинявшихся в государственной измене. Подсудимый Ханн требовал вынесения смертного приговора, мотивируя это тем, что три поляка отказываются работать, ссылаясь на то, что ослабли от голода. Подсудимый Ханн предлагал устроить показательный процесс, чтобы другие польские рабочие знали, что их ждет в случае отказа от работы. Смертные приговоры были вынесены и приведены в исполнение.

Полковник Лоусон переходит к следующему документу. Ханн бесстрастно смотрит на прокурора. На лице Лоусона, особенно после известий об утренней речи государственного секретаря Маршалла, появилось выражение вызова.

— Следующее письмо подписано обвиняемым Вернером Ламмпе. «Рейхсминистру юстиции. После рождения ребенка физически здоровая еврейка сдавала свое материнское молоко на молочную кухню, утаив тот факт, что она еврейка. В приютах этим молоком поили детей немецкой крови. Покупатели молока потерпели ущерб, так как материнское молоко еврейской женщины не может быть использовано в качестве питания для немецких детей. Против нее возбуждено уголовное дело...»

Пока полковник Лоусон продолжает читать документ, Вернер Ламмпе пристально смотрит на него, снова и снова прилаживая наушники. На лице его написано неведенье и смущение. Он словно хочет спросить: «Что я такого сделал?»

Полковник Лоусон берет в руки еще один документ.

— Следующая цитата взята из статьи в «Национальной юридической газете», статьи, подписанной рейхсминистром юстиции Эрнстом Яннингом. Она озаглавлена: «Размышления о национал-социалистской судебной реформе». «Сфера юридических органов мирного времени слишком узка, чтобы осуществлять правосудие при нынешних обстоятельствах. Необходимо создать совершенно новую национал-социалистскую концепцию структуры судебных органов, и тут медикаментами не обойдешься: выздоровление может принести, как будет показано в дальнейшем, только нож хирурга...»

Вечером того же дня майор Рэднитц входит в кабинет полковника Лоусона во Дворце правосудия.

— Нашли Ирен Гофман. Только что сообщили по телетайпу.

— Где? Где нашли?

— В Берлине. Она вышла замуж и сменила фамилию. Вот почему ее так трудно было отыскать.

— Когда она приезжает? — спрашивает Лоусон.

— Она не приезжает.

— Что это значит?

— Она не желает давать свидетельские показания.

Лоусон приподнимается. Рэднитц невозмутимо смотрит на него и продолжает:

— Вы сами знаете почему. День ото дня все труднее заставить их дать свидетельские показания.

— Дайте мне ее адрес.

Рэднитц протягивает Лоусону листок бумаги. Лоусон встает.

— Если я поспею на пятичасовой самолет, то сумею долететь до Берлина и завтра к утру вернуться.

Рэднитц пытается возражать, но полковник Лоусон уже говорит по телефону.

— Не могли бы вы достать мне билет в Берлин на пятичасовой самолет? —спрашивает он.

— Она не обязана ехать. Вы не имеете права приказывать ей.

Полковник Лоусон сидит на стуле в квартире Ирен Гофман и внимательно смотрит на стоящего перед ним мужчину в пижаме. Полковник знает, что возмущение в голосе его собеседника вызвано тем, что он вторгся в их квартиру среди ночи. Но в голосе мужчины звучит также и чувство собственного достоинства.

— У меня есть право приказать ей поехать со мной, герр Вальнер,— говорит Лоусон.— Но я не хочу, чтобы она ехала против воли. Хорошим свидетелем она будет лишь при условии, что поедет добровольно.

Полковник Лоусон смотрит на женщину в глубине комнаты. В конце концов дело в ней, а не в ее муже. Бывшая Ирен Гофман. Он часто читал о ней в судебных протоколах и иногда пытался представить, какая же она в действительности. Но во время суда над ней ей было шестнадцать лет. Трудно было поверить, что этой измученной женщине в домашнем халате вообще могло быть когда-либо шестнадцать лет.

— Вам легко сказать «поезжайте»,— продолжает муж.— Кончатся все эти процессы, и вы вернетесь в Америку. А мы останемся жить здесь, среди этих людей.

Лоусон переводит взгляд с Вальнера на его жену. Затем на маленький кофейник, который они поставили на огонь специально для него. Затем на крошечную, отгороженную в стороне спальню.

— Вы думаете, я не понимаю, герр Вальнер, чего я прошу от вас? Вы думаете, я не считаю вас вправе желать, чтобы вас оставили в покое и не воскрешали в вашей жизни эти ужасы вновь и вновь?

— Зачем же вы тогда врываетесь сюда среди ночи, как гестаповец, и...

— Вы сами знаете зачем,— повышает голос полковник Лоусон.— Затем, чтобы не дать им выйти сухими из воды.

Внезапно наступает тишина. Вальнер смотрит на полковника несколько секунд так, словно тот вызвал нечистого духа.

— Ах, полковник, полковник,— спокойно говорит Вальнер.— Неужели вы в самом деле думаете, что они в конце концов не выйдут сухими из воды?

Несколько мгновений Лоусон смотрит на него не в силах ответить. Вальнер выразил словами то неизбежное, что он и сам ощущал подсознательно. Полковник не может сказать ни слова. Вальнер достаточно сообразителен, чтобы понять по выражению лица Лоусона, о чем тот думает.

— Да провались они все к черту! — кричит Вальнер.— И вы вместе с ними!

Лоусон сидит, не двигаясь. Он не в силах ответить. Не в силах встать. Все, что он может, это только молча сидеть тут.

— Эмиль Ханн будет там?— спрашивает женщина.

Полковник поднимает на нее глаза. До сих пор она открывала рот только для того, чтобы спросить, не хочет ли он кофе.

— Да, будет,— отвечает Лоусон.— На скамье подсудимых,— добавляет он с ударением.

— Доктор Яннинг?

— Тоже. На скамье подсудимых,— снова добавляет полковник.

Лоусон наблюдает за ней. Ирен ходит взад и вперед по комнате. Затем негромко произносит:

— Вы видели магазин внизу. Не бог весть что. Но для нас это возможность начать новую жизнь.

Она умолкает, пытаясь скрыть охватившее ее волнение.

— Если я поеду в Нюрнберг, у нас тут разобьют витрины. У нас тут все разнесут.

— Я поставлю у магазина охрану на двадцать четыре часа в сутки,— говорит Лоусон хриплым голосом.

Она смотрит на него.

— Они все равно придут! Вы ведь знаете это!

Лоусон не может ответить.

— Ты не обязана ехать, Ирен. Он не имеет права требовать, чтобы ты ехала, — говорит Вальнер.

Ирен Вальнер молча смотрит на мужа. Потом произносит:

— Мы ведь знали, что к этому придет, Гуго. Мы ведь знали.

Она подходит к мужу, чтобы утешить его.

IX

Снова процесс увяз в юридическом крючкотворстве, в котором так искусны были коллеги Рольфе. Эти господа вытащили из глуби веков разнообразнейшие суждения о законе, судьях и об ответственности. Они начинали с Аристотеля, затем переходили к древнеримскому праву, погружались в средние века, не забывали и новое время. Но все их фантастические изыскания почему-то обрывались в 1933 году, словно период с 1933 по 1945 год не существовал. Они возобновляли свои изыскания с 1945 года, с процессов военных преступников.

...Хейвуд напрягает все свое внимание, стараясь следить за тем, что говорит адвокат, пытающийся опротестовать данные, привлеченные майором Рэднитцем.

— Если мы учтем этот запрос,— говорит адвокат,— мы тем самым нарушим решение Международного трибунала относительно хронологического порядка представления документации.

Майор Рэднитц хочет ответить, но в это время в зал суда входит полковник Лоусон. Рэднитц умолкает, так как полковник что-то шепчет ему на ухо.

— Мы не будем продолжать спор по данному вопросу,— говорит Рэднитц и садится.

Теперь у микрофона полковник Лоусон.

— Обвинение вызывает свидетеля доктора Генриха Гейтера.

Капитан Байерс повторяет вызов. Доктор Гейтер входит в зал суда. Это невысокий человек лет пятидесяти с небольшим. Он спокойно повторяет за капитаном слова присяги.

— Сообщите, пожалуйста, суду свое имя и профессию, — просит полковник Лоусон.

— Меня зовут Генрих Гейтер. Профессия — адвокат.

— Где вы практикуете, доктор Гейтер?

— Здесь, в Нюрнберге.

Лоусон кивает клерку за столом обвинения. Тот приносит газету с броским заголовком и протягивает ее Гейтеру.

— Вы узнаете этот заголовок, доктор Гейтер? — спрашивает Лоусон.

— Узнаю.

— Прочтите его, пожалуйста, трибуналу.

— «Смерть загрязнителю расы».

— В какой газете это было напечатано? — спрашивает Лоусон.

— В газете Юлиуса Штрейхера «Штурмовик».

— В связи с чем?

— В связи с делом Фельденштейна.

— Что это за дело Фельденштейна?

Рольфе вскакивает с места. На лице его выражение тревоги.

— Ваша честь,— вопрошающе произносит он.

Хейвуд кивает ему головой.

— Ваша честь,— обеспокоенно говорит Рольфе.— Защита протестует против рассмотрения обстоятельств, связанных с делом Фельденштейна. Это одно из самых известных, если не самое известное дело того периода, и обстоятельства, связанные с ним, взывают к чувствам, которые, вероятно, лучше не затрагивать на этом процессе.

— Господин Рольфе,— отвечает Хейвуд, не посоветовавшись ни с одним из своих помощников.— Не существует таких спорных вопросов или чувств, которые не следовало бы затрагивать на этом процессе. Трибуналу интересно все, что касается существа дела. Протест отклоняется.

Рольфе медленно опускается на свое место. Полковник Лоусон бросает на него взгляд, затем продолжает допрос.

— В чем заключалось дело Фельденштейна? — спрашивает Лоусон.

— Это дело человека, обвинявшегося в осквернении расы.

— Объясните, пожалуйста, трибуналу, что следует понимать под «осквернением расы».

— Обвинение это предъявлялось на основании нюрнбергских законов, где говорилось, что каждый неариец, вступавший в половые сношения с арийцем, должен быть приговорен к смертной казни.

— Когда вы впервые познакомились с делом Фельденштейна?

— В сентябре 1935 года ко мне обратилась полиция. Мне сообщили, что Леман Фельденштейн арестован и просит, чтобы я был его адвокатом.

— В чем конкретно он обвинялся?

— Его обвиняли в интимных отношениях с шестнадцатилетней девушкой Ирен Гофман.

— Что сказал вам господин Фельденштейн о предъявленном ему обвинении?

— Он сказал, что оно лживо. Сказал, что давно знаком с девушкой и ее родителями и навещал сироту после их смерти. Но что между ними не было ничего такого, в чем его обвиняют.

— Расскажите, пожалуйста, трибуналу, что произошло потом.

— Господина Фельденштейна заставили предстать перед судом по особо важным делам в Нюрнберге.

— Где находился этот суд по особо важным делам? — спрашивает полковник.

— Он находился здесь. В этом здании. В этом зале.

— Каковы были обстоятельства, сопутствовавшие суду?

— Его использовали в качестве национал-социалистского пропагандистского зрелища,— отвечает Гейтер.— Это было во время сентябрьских торжеств, когда в Нюрнберге проводились национал-социалистские слеты. Зал суда был набит до отказа.

Он указывает на одно из передних кресел в зале.

— Здесь вот сидел Юлиус Штрейхер. Его окружали видные члены нацистской партии.

— Чего вы ждали от суда в подобной атмосфере? — спрашивает полковник Лоусон.

Гейтер смотрит несколько мгновений на полковника, затем переводит взгляд на судей.

— Узнав, что обвинение будет поддерживать Эмиль Ханн, я ждал худшего. Он был фанатиком. Его жестокость всегда накладывала отпечаток на ход процессов, где он выступал в качестве прокурора.

Ханн пристально смотрит на Гейтера, ничего не выражая своим взглядом.

— Но у меня все же была некоторая надежда на благоприятный исход,— добавляет Гейтер,— потому что судейское кресло занимал Эрнст Яннинг.

Вечернее заседание того же дня. Вызвана свидетельница Ирен Гофман. На ней, видимо, ее лучшее платье. Оно хоть и далеко не новое, но придает ей слегка нарядный вид. Хейвуд тронут этим.

— Когда вы познакомились с Леманом Фельденштейном?— спрашивает полковник Лоусон.

— В 1925 или 26 году,— медленно отвечает Ирен.— Не могу сказать точно.

— Сколько ему тогда было лет?— мягко спрашивает полковник.

— Лет пятьдесят с небольшим.

— Сколько ему было лет в момент ареста?

— Шестьдесят пять,— спокойно отвечает Ирен.

— Какого рода отношения существовали между вами?

— Мы были друзьями.

— Продолжали ли вы видеться с ним после смерти ваших родителей?

— Да.

— Почему? — спрашивает полковник Лоусон.

— Мы были друзьями,— повторяет Ирен, и в голосе ее впервые звучит чувство, а в ударении, которое она делает на слове «друзьями», ощущается достоинство и независимость.

— Что вы ответили в полиции, когда вас спросили, существовали ли между вами интимные отношения?

— Я ответила, что это ложь.

— Задавал ли вам вопросы общественный обвинитель?

Ирен смотрит на Эмиля Ханна.

— Да,— отвечает она.

— О чем он говорил с вами? — спрашивает полковник Лоусон.

Ирен снова смотрит на скамью подсудимых. Ханн действительно здесь. Действительно на скамье подсудимых. Этот человек, так торжественно и набожно говоривший ей о собственной праведности. Этот человек, который некогда был так неумолим. В ее лице страх.

Лоусон твердо повторяет вопрос.

— О чем он говорил с вами?

Ирен переводит взгляд на судей.

— Он повел меня в отдельную комнату. Мы были там одни. Он сказал, что бесполезно повторять мой рассказ, потому что никто ему не поверит. Что состоялось осквернение расы и единственным смягчающим обстоятельством для меня было бы убийство мною насильника.

Взоры всех присутствующих обратились на Ханна. Ханн ни на секунду не дрогнул под этими взглядами.

Ирен с трудом продолжает:

— Он сказал, что если я буду защищать господина Фельденштейна, то меня приговорят к тюремному заключению за лжесвидетельство.

— Что вы ответили на это?

— Я ответила ему то, что говорила все время,— с волнением продолжает женщина.— Я ответила, что не могу сказать ничего другого. Что не могу оболгать человека, который относился ко мне с такой добротой.

— Как вел Эмиль Ханн обвинение? — спрашивает Лоусон.

— Он использовал всякий повод, чтобы прочесть присутствующим в зале лекцию о национал-социализме и выставить господина Фельденштейна в самом смешном виде.

— Как реагировали присутствовавшие?

— Они смеялись каждый раз, когда господин Фельденштейн пытался сказать что-нибудь в свое оправдание.

— Сколько времени длился процесс?

— Два дня.

— Был ли вынесен приговор в конце второго дня?

— Да.

— Каков был приговор?

— Мы оба были признаны виновными,— отвечает Ирен.— Господин Фельденштейн был приговорен к смертной казни. Я была приговорена к двухгодичному тюремному заключению за ложное свидетельское показание.

— Приговор был вынесен председательствующим — судьей Эрнстом Яннингом?

— Да.

Хейвуд устремляет взор на скамью подсудимых. Яннинг смотрит прямо перед собой. Взгляд его неподвижен.

— И тот и другой приговоры были приведены в исполнение? — спрашивает Лоусон.

— Да,— отвечает Ирен.

Лоусон собирает свои бумаги и возвращается к столу для представителей обвинения. Взгляд его невольно падает на Рольфе. Рольфе смотрит на него. Их взгляды встречаются.

Хейвуд оборачивается к Рольфе.

— Господин Рольфе.

Рольфе поднимается не сразу. Он говорит спокойно:

— Ваша честь, я хотел бы просить, чтобы свидетельницу не отсылали. Мы выставим и других свидетелей по делу Фельденштейна, когда сочтем это необходимым.

Хейвуд кивает. Рольфе снова садится.

— Полковник Лоусон, можете продолжать, —говорит Хейвуд.

Лоусон медленно поднимается. Вместе с ним встает Рэднитц.

— Ваша честь. Я предлагаю в качестве улики декрет, подписанный Адольфом Гитлером. Согласно этому декрету все люди, обвиняемые или подозреваемые в нелояльности или любого рода сопротивлении, могли быть тайно арестованы без оповещения друзей и родственников и без какого-либо суда помещены в концлагерь.

Рэднитц протягивает документ. Капитан Байерс берет его и кладет перед Хейвудом.

Пока Лоусон продолжает, в зал суда входят два вооруженных сержанта и начинают устанавливать киноэкран.

— Ваша честь. Подсудимые данного процесса лично не руководили концлагерями. Они никогда не избивали жертв, не поворачивали ручку управления, чтобы пустить газ в камеру. Но, как показали представленные нами суду документы, подсудимые данного процесса издавали приказы и выносили приговоры, отсылавшие миллионы их жертв к гибели.

Лоусон умолкает и, бросив мимолетный взгляд на стол представителей обвинения, кивает Рэднитцу.

—Я хотел бы просить,— говорит Рэднитц,— чтобы трибунал привел полковника Лоусона к присяге в качестве свидетеля.

— Просьба удовлетворяется,— говорит Хейвуд.

Полковник Лоусон идет к свидетельскому месту. Капитан Байерс выходит вперед.

— Поднимите правую руку и повторяйте за мной присягу: «Клянусь всемогущим богом говорить чистую правду, ничего не утаивая и не прибавляя».

— Клянусь,— говорит полковник Лоусон.

Рэднитц ждет, пока Лоусон сядет, затем произносит в микрофон:

— Полковник Лоусон. Служили ли вы в армии Соединенных Штатов в 1945 году, незадолго до окончания войны?

— Да. Служил.

— Были ли вы в частях, освобождавших концлагеря Дахау и Бельзен?

— Да. Был.

— Присутствовали ли вы при съемках фильмов, которые нам предстоит просмотреть?

— Да. Присутствовал.

В зале суда опускаются шторы. Полковник Лоусон кивает двум военным у проекционного аппарата на балконе.

На экране возникает карта, показывающая число и расположение концлагерей при Третьем рейхе. Условные знаки закрывают почти всю карту.

Полковник Лоусон продолжает, почти не глядя на экран, на котором показываются документальные фильмы, снятые в концлагерях.

— Концлагерь в Бухенвальде. Основан в 1933 году. Число заключенных достигало восьмидесяти тысяч. Печи Бухенвальда. Изготовлены широкоизвестной фирмой, специализировавшейся также в изготовлении печей для пекарен. Название фирмы отчетливо видно. Экспонаты побочных изделий Бухенвальда, выставленные офицером союзных войск для обозрения местными жителями. Абажур из человеческой кожи. Изготовлен по специальному заказу жены одного из сотрудников лагеря. Рисунки на человеческой коже — многие порнографического характера. Тазовая кость человека, использовавшаяся в качестве совка.

Несколько секунд Хейвуд не может смотреть на экран. Он переводит взгляд на лица сидящих на скамье подсудимых. Вернер Ламмпе. В его глазах слезы. Он всматривается, словно не веря своим глазам. Эмиль Ханн прикрывает глаза руками. Фридрих Хоффштеттер смотрит так, будто он чем-то приведен в замешательство. Яннинг, казалось, смотрит на экран без всякого выражения.

— Дети, на которых ставили клеймо перед уничтожением,— продолжает полковник Лоусон.— Трупы тех, кого везли в товарных вагонах без пищи и воздуха и кто не пережил путешествия в Дахау. Сотни заключенных использовались в качестве подопытных морских свинок для жестоких медицинских экспериментов. Свидетель одного из очередных массовых истреблений в Дахау дал следующее показание: «Заключенным приказывали раздеться. Им говорили, что они идут мыться. Двери запирались. В специально устроенные отверстия пускали газ «циклон Б».

Хейвуд смотрит на лица сидящих в зале. Кое-кто из них явно не верит своим глазам. Некоторые выглядят испуганно. Иные плачут. Хейвуд смотрит на плачущую женщину лет двадцати пяти. На пожилого мужчину.

И однако было что-то неприятное для Хейвуда в том, как они плакали. Ему это напоминало те сентиментальные слезы, которые он видел в кинохронике на лицах у людей, стоявших в толпе и слушавших речи Гитлера. Они плакали так, словно смотрели драму, воздействовавшую на их чувства, но в которой они сами не принимали никакого участия.

— Эти кадры сняты в то время, когда британские войска освобождали концлагерь Бельзен,— продолжает полковник Лоусон.— Из соображений санитарии пришлось как можно скорее закопать трупы с помощью бульдозеров.

На экране трупы. Трупы, насколько хватает глаз. Хейвуд старается не отрывать взора от экрана. Сейчас на нем английский солдат на бульдозере. Солдат прижал к носу платок, чтобы не чувствовать запаха разлагающихся трупов, захватываемых зубьями бульдозера. Его огромная пасть продолжает поднимать свою человеческую ношу.

— Чьи это трупы? — продолжает полковник Лоусон.— Представители всех оккупированных стран Европы. Истреблены две трети проживавших в Европе евреев. Или, согласно статистике самих нацистов, шесть миллионов человек...

Скользящий по трупам объектив задерживается на лице женщины. Ребенка. Мужчины. У всех одинаковое выражение лица.

Полковник Лоусон продолжает, не глядя на экран:

— Но настоящей цифры никто не знает...

Заключенные в коридоре перед камерами. Им подают обед. Ламмпе мнет в руках лежащий перед ним кусок хлеба. Он вопрошающе смотрит на других. Затем отводит взгляд, словно на минуту забывая о вопросе, который хотел задать.

Задыхаясь от гнева, Ханн говорит:

— Как они смеют показывать нам такое? Как они смеют? Мы не палачи. Мы судьи.

— Вы ведь не думаете, что так оно и было? — спрашивает Ламмпе, вспомнив наконец, какой вопрос он хотел задать.— Казни, конечно, были, но того, что нам показывали, не было. Правда, ведь не было?

Ламмпе смотрит на сидящих за столом, ища ответа. Ханн смотрит на него, как на сумасшедшего. Хоффштеттер не может взглянуть старику в глаза. Яннинг пристально смотрит на него. Никто не произносит ни слова. Ламмпе вглядывается в них, ожидая ответа. Никто не отвечает. Он останавливает взгляд на ничем не примечательном маленьком плешивом мужчине в конце стола, который отломил кусок хлеба и жует его.

— Поль,— обращается к нему Ламмпе.— Вы ведь руководили этими концлагерями. Вы и Эйхман.— Ламмпе скептически усмехается.— Они говорят, что мы убили миллионы людей. Миллионы людей.— Он опять усмехается.— Разве это возможно? Скажите им. Разве это возможно?

— Возможно,— спокойно говорит Поль.

Пауза.

— Как? — спрашивает Ламмпе.

Отломив еще кусок хлеба, Поль кладет его себе в рот.

— Вы спрашиваете, как это было технически возможно? — спрашивает Поль.

Ламмпе пристально смотрит на него. Поль продолжает:

— Все зависит от пропускной способности.

Он кладет еще кусок хлеба в рот.

— Допустим, у вас имеются две камеры, вмещающие каждая две тысячи человек зараз.

Он смотрит на Ламмпе.

— Считайте. Есть возможность избавиться от десяти тысяч человек за полчаса.

Ханн, Хоффштеттер и Яннинг молча смотрят на него.

— Для того чтобы сделать это, не нужны даже конвойные. Вы говорите им, что они идут в душевую и вместо воды пускаете газ.— Он задумчиво умолкает.— Проблема не в том, чтобы убить. А в том, чтобы избавиться от трупов. Вот в чем проблема.

X

Рольфе стоит перед трибуналом. Говорит он негромко, но весь содрогается от негодования.

— Господа судьи!

Проходит несколько мгновений, прежде чем он находит силы продолжать.

— Вчера трибуналу были показаны в качестве вещественных доказательств несколько кинофильмов. Это потрясающие фильмы. Ужасные фильмы.

Рольфе снова умолкает. Хейвуд наблюдает за ним со своего места и хочет понять: неужто он снова попытается устроить театральное представление в зале суда. Судья не может поверить в это.

— Как немцу, мне стыдно, что такие вещи могли происходить в моей стране,— продолжает Рольфе.— Но я все же полагаю, что было неверно и... непорядочно показывать подобные фильмы в данном случае, в данное время, в качестве доказательств вины данных подсудимых.

Он оборачивается и с бешенством смотрит на полковника Лоусона.

— Я не могу найти достаточно сильных слов, чтобы выразить весь свой протест против подобной тактики!

Лоусон в ответ пристально смотрит на Рольфе. На лице полковника улыбка.

— Что пытается доказать обвинение? Пытается ли оно доказать, что немецкий народ несет ответственность за эти события или хотя бы знал о них? Если обвинение пытается доказать это, оно лжет, и оно знает, что лжет. Географическое расположение лагерей, разрыв коммуникаций в последний период войны, когда уничтожение заключенных возросло в огромной степени, все это показывает достаточно ясно, что обвинение передергивает. И ирония в том, что прокурор показывает эти фильмы в качестве доказательств вины именно данных подсудимых — людей, которые оставались у власти только по единственной причине: сделать все возможное, чтобы не произошли еще более ужасные преступления.

Рольфе пытается вернуться к своей обычной манере речи.

— Защита представит трибуналу свидетельские показания, письма и документацию, которые докажут, что лица, бежавшие из Германии в период Третьего рейха по религиозным и политическим мотивам, во многом обязаны Эрнсту Яннингу тем, что избежали казни. Защита покажет, что во многих случаях Эрнст Яннинг делал все возможное, чтобы добиться смягчения приговора. Если бы не его усилия, результаты были бы еще более ужасны. Мы начнем сразу же.

На свидетельском месте Мария Коффка. Она производит впечатление женщины из среднего класса, держится она с достоинством.

— Назовите, пожалуйста суду ваше имя,— просит Рольфе.

— Меня зовут Мария Коффка,— отвечает женщина.

— Знаете ли вы подсудимого Яннинга?

— Да. Я знаю его с 1929 года.

Она смотрит на Яннинга. Во взгляде ее сочувствие.

— Каковы обстоятельства вашего знакомства?

— Он был другом моего мужа Ганса Коффка.

— Ваш муж жив?

— Нет.

— Какую должность занимал ваш муж?

— Он был судьей и служил в министерстве юстиции до 1936 года.

— Что произошло потом? — спрашивает Рольфе.

— Он был заключен в концентрационный лагерь.

— По какой причине?

— За его политические убеждения,— отвечает фрау Коффка.

— Каковы были отношения между вашим мужем и Эрнстом Яннингом?

— Это были истинно дружеские отношения,— говорит фрау Коффка.— Только благодаря участию герра Яннинга мой муж сумел так долго сохранить свой пост.

— Знал ли Яннинг о политических убеждениях вашего мужа? — в упор спрашивает Рольфе.

— Яннинг очень хорошо знал, что мой муж настроен весьма оппозиционно по отношению к нацистам и что он подчеркивал это при каждом случае.

— Были ли беседы между вашим мужем и Яннингом, когда Яннинг бывал в вашем доме?

— Да, были.

— В чем была суть этих бесед? — спрашивает Рольфе.

— Разговоры шли главным образом о том, что судьи, работавшие в министерстве юстиции, были настроены против Гитлера, но считали своим долгом не уходить со своих постов, чтобы предотвратить еще более ужасные вещи, которые могли бы произойти...

Рольфе зачитывает трибуналу отрывки из разнообразных источников, свидетельствующих о характере деятельности Яннинга. В числе их цитаты из последних известий, передававшихся Би Би Си, где говорилось, что уход Яннинга с поста министра юстиции означает, что Германия лишилась последнего защитника законности. Рольфе зачитывает характеристики, данные Яннингу двумя профессорами права Колумбийского университета; лестные отзывы о Яннинге видных политических деятелей нынешней Западной Германии.

— «Он произвел на меня глубокое впечатление,— читает Рольфе,—как непоколебимый защитник подлинного и политически независимого судопроизводства, а также как глубочайший знаток права. И в том и в другом отношении он пользовался огромным уважением юристов старой школы. Его считали человеком с неподкупным характером, имевшим точное представление о праве и законности».

Рольфе кладет на стол бумагу и смотрит на Хейвуда.

— Я прошу приобщить к делу этот документ.

Он передает бумагу Байерсу, который кладет ее перед Хейвудом.

— Документ приобщен к делу,— говорит Хейвуд.

— Что может противопоставить этому обвинение? — спрашивает Рольфе, показывая на груду бумаг, отрывки из которых он только что читал.— Обвинение по существу выдвигает против Эрнста Яннинга одно обстоятельство. Знаменитое судебное дело, как уже сказано было защитой. Дело, которое до сих пор никогда не всплывало снова на поверхность. Дело, которое защита считает своим долгом снова рассмотреть здесь. Защита вызывает в качестве свидетельницы фрау Эльзу Линднов.

На свидетельском месте фрау Эльза Линднов. Это невысокого роста женщина лет шестидесяти пяти с очень миловидным лицом.

— Фрау Линднов,— обращается к ней Рольфе.— Чем вы занимаетесь?

— Я уборщица,— с улыбкой отвечает фрау Линднов.

— Где вы работаете?

— Гроссеплатц, 345.

— Знакомы ли вы были с Леманом Фельденштейном?

Пауза. Фрау Линднов смотрит на судей со значительным выражением лица.

— Да. Я знала его.

— Знакомы ли вы со свидетельницей Ирен Гофман? — спрашивает Рольфе, показывая на сидящую в зале Ирен.

— Да,— отвечает фрау Линднов, глядя на Ирен Вальнер.

— Приходилось ли вам видеть когда-либо фрейлен Гофман и герра Фельденштейна вместе?

— Герр Фельденштейн приходил к фрейлен Гофман в ее комнату.

— Часто? — спрашивает Рольфе.

— Очень часто.

Рольфе делает паузу.

— Фрау Линднов. Бывали какие-нибудь случаи, когда вы замечали что-либо необычное?

— Да. Был один случай,— со значительной миной отвечает фрау Линднов.

— В чем он состоял?

— Я вошла как-то в комнату фрейлен Гофман. Я хотела убрать там. Я думала, что там никого не было.

Она смотрит на Ирен, сидящую в зале.

— Я увидела, что фрейлен Гофман сидит на коленях у господина Фельденштейна.

На свидетельском месте Ирен Гофман.

— Напоминаю, что вы уже дали присягу, фрау Вальнер,— мягко обращается к ней Хейвуд.

Ирен кивает. Несколько мгновений она и Рольфе пристально смотрят друг на друга. Рольфе начинает спокойно:

— Фрау Вальнер. Вы явились сюда по доброй воле? Вы добровольно выступаете здесь в качестве свидетельницы?

— Да,— нерешительно отвечает Ирен.

— А разве полковник Лоусон не просил вас явиться сюда? — Рольфе слегка улыбается.— Разве не верно, что вам не особенно приятно было явиться сюда?

— Вся наша жизнь сейчас не особенно приятна,— отвечает Ирен.

— Ну, что ж,— говорит Рольфе.— Я считаю это подтверждением поступивших ко мне сведений, что вам лично не хотелось являться сюда.

Рольфе смотрит на бумаги, которые он держит в руке.

— Фрау Вальнер. Нюрнбергские законы были утверждены 15 сентября 1935 года. Где были вы в это время?

— В Нюрнберге,— говорит Ирен.

— Сознавали ли вы, что в Нюрнберге — в Нюрнберге в особенности — не только интимные отношения, но любое знакомство с евреями в то время вызывало настороженность и неприязнь?

— Да, сознавала,— отвечает Ирен.

— Сознавали ли вы, что это означало личную опасность для вас?

— Да, я сознавала это.

Рольфе начинает говорить, но Ирен прерывает его:

— Но разве можно просто так, в один день прервать дружбу из-за того, что...

Рольфе вежливо перебивает ее. В голосе его звучат даже ласковые интонации.

— Это уже другой вопрос, фрау Вальнер. Я вас об этом не спрашивал. Я спросил только, сознавали ли вы это.

— Да, я это сознавала,— спокойно отвечает Ирен.

— И все же продолжали видеться друг с другом?

— Да.

— В кафе и ресторанах?

— Да.

— Вы припоминаете, что на суде утверждалось, что герр Фельденштейн делал вам подарки? Покупал вам сладости и сигареты?

Лоусон поднимается со своего места.

— Я протестую, ваша честь. Вопрос не имеет никакого отношения к делу.

— Протест отклоняется,— говорит Хейвуд.

— Помните ли вы, что на суде утверждалось, будто герр Фельденштейн покупал вам сладости и сигареты?

— Да.

— Не припомните ли вы, что иногда он покупал вам цветы?

— Да. Он делал мне подарки, потому что он был очень добрый человек. Он был самым добрым из людей, которых я когда-либо знала...

— Фрау Вальнер,— быстро продолжает Рольфе.— Знаете ли вы свидетельницу Эльзу Линднов?

— Да, я знаю ее,— отвечает Ирен.

— Была ли она уборщицей в доме, где вы жили?

— Да.

— Приходил ли герр Фельденштейн в вашу комнату?

— Да, он приходил ко мне.

— Сколько раз?

— Не знаю.

Рольфе подался вперед.

— Несколько раз?

Пауза.

— Да.

— Много раз?

— Да, много раз,— произносит Ирен. Губы ее дрожат, но она все так же твердо смотрит на Рольфе.

— Вы целовали его?

— Да, я целовала его.

— Это был один поцелуй или больше?

— Сколько бы раз я ни целовала его, это было совсем не в том смысле, который вы пытаетесь этому придать! Он был для меня как отец.

— Сидели вы на его коленях?

— Протестую, ваша честь! — кричит со своего места полковник Лоусон.

Тяжело дыша, Рольфе пристально смотрит на Хейвуда. Едва ли не впервые с начала процесса он, казалось, утратил власть над собой. Во взгляде его ярость и требование не лишать его принадлежащих ему прав. Хейвуд поворачивается к Норрису и затем к Айвзу. Он повторяет вслух их ответ, не поднимая глаз ни на Рольфе, ни на Ирен, ни на Лоусона.

— Протест отклоняется.

— Я не могу согласиться с этим решением, ваша честь,— произносит полковник Лоусон, поднимаясь на ноги.

— Вам придется согласиться с ним,— ровным голосом произносит Хейвуд.

— Вы предоставляете возможность защите вновь повторить в этом же здании то, что уже происходило здесь однажды и что было издевательством над законностью и правосудием!

— Полковник Лоусон! Решения в этом зале принимаются не обвинением, а судьями.

— Вы сидели у него на коленях? — резко спрашивает Рольфе.

— Да! — вне себя кричит Ирен.— Но в этом не было ничего плохого, ничего постыдного!

— Вы сидели у него на коленях?!

— Да.

— Итак, вы сидели у него на коленях! Чем еще вы занимались?

Полковник Лоусон снова вскакивает на ноги.

— Ваша честь!..

— Чем еще вы занимались, я вас спрашиваю?

Силы изменяют Ирен. Она уже не понимает, когда все это происходит. В ее представлении все сместилось, она снова переживает тот страшный день. Это не Рольфе задает ей вопросы, а Эмиль Ханн. Человек в черной мантии на судейском месте — это не Хейвуд, а Эрнст Яннинг.

— Прекратите! Прекратите! — кричит она.

На скамье подсудимых встает один из обвиняемых. Это Эрнст Яннинг.

— Герр Рольфе,— произносит он.

— Чем еще вы занимались?! — вне себя кричит Рольфе.

— Герр Рольфе!

Рольфе поворачивается к Яннингу.

— Вы хотите снова повторить все это? — спрашивает Яннинг.

В зале движение. Шум. Шум все нарастает. Полковник Лоусон стоит неподвижно, словно не веря своим глазам. Хейвуд сидит с поднятым молотком, не в силах, видимо, опустить его.

К Рольфе наконец возвращается дар речи.

— Ваша честь. Волнение, испытываемое подсудимым, так велико, что он не сознает...

— Ваша честь! Я полагаю, что подсудимый желает сделать заявление,— произносит полковник Лоусон.

Звук председательского молотка прерывает их.

— Призываю к порядку! — говорит Хейвуд. И повторяет еще более громко, снова ударив молотком по столу: — Призываю к порядку!

Один из конвойных встает, готовый навести в случае необходимости порядок. После небольшой паузы Хейвуд спрашивает спокойно:

— Желает ли подсудимый сделать заявление?

— Да, я желаю сделать заявление,— твердо говорит Яннинг.

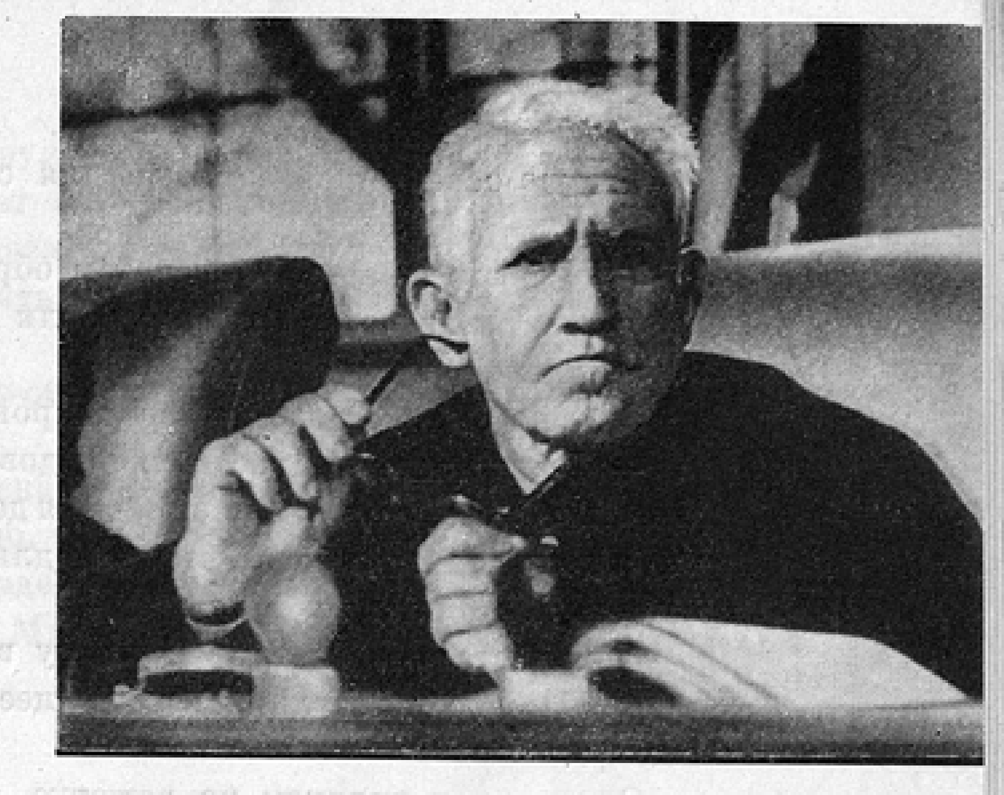
— Ваша честь! — говорит Рольфе.— Я полагаю, защита имеет право потребовать перерыва в заседании, чтобы я мог переговорить со своим клиентом!

И одновременно с ним, перебивая его, полковник Лоусон кричит:

— Ваша честь! Обвинение настаивает на том, чтобы подсудимому было предоставлено право сделать свое заявление сейчас.

Хейвуд переводит взгляд с Рольфе на Лоусона, потом на Яннинга. Затем он произносит:

— Объявляется перерыв. Следующее заседание состоится завтра утром в десять тридцать.



Хейвуд



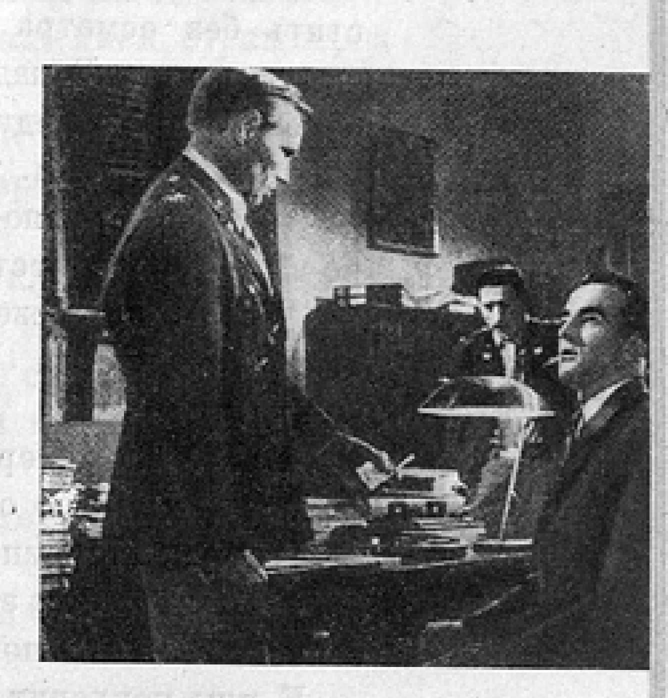
Полковник Лоусон



Яннинг



Полковник Лоусон, Ирен Гофман, Вальнер



Полковник Лоусон, Рэднитц, Петерсен

Тускло освещенная комната для свиданий нюрнбергской тюрьмы. Вечер того же дня.

— Что вы делаете? — шепотом обращается Рольфе к Яннингу.— Как вы полагаете, что вы делаете? Они уже убили Геринга, Франка, Штрейхера. Неужели этого недостаточно?

Он еще ближе наклоняется к проволочной решетке.

— Вы думаете, мне доставляет удовольствие выступать адвокатом в этом процессе? Мне иногда самому противно то, что я делаю. Почему, по-вашему, я делаю это? Потому, что я хочу сохранить хоть что-либо для Германии. Я хочу сохранить для нее хотя бы остатки достоинства и чести.

Он пристально смотрит Яннингу в лицо. Взгляд Яннинга бесстрастен.

— Мы должны заглянуть в будущее. Мы не должны смотреть в прошлое,— шепчет Рольфе.

Он ударяет кулаком по решетке. В глазах его слезы бешенства.

— Хотите, я покажу вам фотоснимки Хиросимы и Нагасаки? Тысячи и тысячи сожженных человеческих тел. Женщины и дети. Вот их хваленая мораль. В чем они нас пытаются обвинить? Неужто вы думаете, что у них есть представление о проблемах, стоявших перед нами?

Яннинг все еще молчит. Рольфе смотрит на него несколько мгновений, затем продолжает:

— Что мне сказать вам? Что мне сказать вам, чтобы вы поняли?

— Вам нечего сказать,— произносит Яннинг.

В этот же вечер в Гранд-отеле репортеры сидят рядом с генералом Меррином. Неподалеку от них Хейвуд, Айвз и сенатор Бэркетт. Включено радио. Радиостанция американских вооруженных сил в Европе передает последние известия.

— Сегодня днем,— произносит диктор,— советские власти отказались пропустить без осмотра поезда, направленные союзниками через советскую оккупационную зону в Западный Берлин. Генерал Люциус Клей отказался разрешить этот осмотр и распорядился прекратить дальнейшее железнодорожное сообщение с Западным Берлином. Мобилизован воздушный транспортный флот.

— Что мы, по-вашему, предпримем, генерал? — спрашивает Перкинс.— Как, по-вашему, мы отступим?

— Мы не можем отступить,— отвечает генерал Меррин.— Если мы отступим, создастся угроза нашему престижу во всем мире. Это будет на руку коммунистам.

— Как же теперь с этими процессами, генерал? — спрашивает английский журналист.— Как вы относитесь к ним?

Генерал Меррин произносит, тщательно взвешивая каждое слово:

— Мы доведем эти процессы до конца. Но мне кажется, что будет только реалистично, если мы попытаемся как можно более ускорить их.

К ним подходит официант с подносом.

— Я только что, как вы знаете, вернулся из Берлина,— продолжает Бэркетт, понизив голос.— Я не думаю, что что-либо произойдет. И однако мы должны бороться, чтобы выжить. И мы будем бороться. Может быть, в течение ближайших десяти лет. Может быть, двадцати.

Он значительно смотрит на сидящих вокруг.

— Для того чтобы выжить,— продолжает он,— нам нужна Германия. Любой школьник, изучающий географию, может сказать вам это.

Бэркетт делает паузу, как бы желая придать еще большую значительность своим словам.

— Что вы хотите этим сказать? — жестко спрашивает Хейвуд, пристально глядя на него.

— Я хочу сказать вот что,— отвечает сенатор.— Никто, разумеется, не хочет повлиять на ваше решение, однако необходимо, чтобы вы поняли то, о чем я сказал, ибо это жизненно важно. Будем глядеть правде в глаза, джентльмены. Пробил час. Мы должны обеспечить себя помощью здесь. Мы должны завоевать себе поддержку здесь, в Германии.

XI

Сотни людей были вынуждены уйти восвояси, когда на следующее утро снова открылось заседание трибунала. Многие явились еще на рассвете и ждали у закрытых дверей, чтобы успеть занять место в зале.

— Я хочу дать показания по делу Фельденштейна,— начинает Яннинг,— ибо это был один из наиболее значительных процессов того периода. Понять этот процесс необходимо не только составу трибунала, но и немецкому народу. Но для того чтобы понять этот процесс, необходимо понять тот период, когда он происходил.

Руки Яннинга крепко обхватили ручки кресла. Ему нелегко говорить. Он вновь открывает ту рану, к которой приучил себя не касаться в течение последних десяти лет.

Он делает усилие над собой и продолжает:

— Страну лихорадило. Была всеобщая неуверенность, всеобщее отчаяние, всеобщий голод. Да, у нас была демократия, но ее разрывали изнутри. И самое главное — был страх. Страх перед сегодняшним днем, страх перед завтрашним днем, страх перед соседями, страх перед самим собой.

Хейвуд смотрит на Яннинга, и ему понятно, о чем тот говорит. Последние несколько дней, с начала событий в Берлине, он впервые в полной мере познал, что такое страх.

— Только поняв это,— продолжает Яннинг,— вы поймете, как мы приняли Гитлера. Ведь он сказал нам: «Выше головы! Будьте горды тем, что вы немцы! Среди нас есть дьяволы: коммунисты, либералы, евреи, цыгане. Покончив с дьяволами, мы тем самым покончим и со всеми вашими бедами!» Старая-престарая история о жертвенном агнце.

Яннинг делает паузу. Он словно заглядывает внутрь самого себя.

— Что же сказать о тех из нас, кто лучше других понимал, что все это означает? Обо мне и многих других, кто знал, что его слова лживы, более чем лживы? Почему мы молчали? Почему мы присоединились к нему?

Пауза. Затем Яннинг с болью произносит:

— Потому, что нам казалось, что это всего лишь проходная фаза. Это всего лишь этап, который скоро кончится. Со всем этим рано или поздно будет покончено. С самим Гитлером рано или поздно будет покончено. А ведь страна в опасности. «Мы выйдем

из мрака. Мы пробьемся вперед» — так, кажется, они пели. И история показала, ваша честь, как удалось преуспеть Гитлеру.

Он снова смотрит, не отрываясь, на Хейвуда.

— Осуществились самые невероятные мечты Гитлера. Ненависть и сила, которыми он словно загипнотизировал Германию, загипнотизировали и весь мир! То, в чем раньше нам отказывали, было ныне предоставлено нам. Мир словно сказал Германии: иди и бери то, что ты считаешь своим. Судетская область? Бери ее! Рейнская область? Забирай ее, ремилитаризируй! Австрия? Забирай и ее! Мы шли вперед и вперед. Все опасности, казалось, миновали.

Он на мгновенье останавливается и затем с силой продолжает:

— А затем в один прекрасный день мы оглянулись и увидели, что над нами нависла во много раз более ужасная опасность. Ритуальные церемонии, начавшиеся здесь, в этом судебном зале, как опустошающий шторм, пронеслись над всей Германией, обессилили ее народ, сковали его. То, что, казалось, должно было быть проходной фазой, превратилось в образ жизни.

Яннинг смотрит на сидящих в зале, затем переводит взгляд на Хейвуда. Голос его тих.

— Ваша честь. Я твердо решился не раскрывать рта на этом процессе. Я решил даже не препятствовать адвокату в его попытках спасти если не меня, то мое имя. Но потом понял, что, пытаясь спасти мое имя, он волей или неволей будет воскрешать ужасы прошлого и оправдывать их.

Он поворачивается и смотрит на Рольфе.

— И вы видели, что именно это он и пытался сделать. Он пытался уверить вас, что действия руководства Третьего рейха были продиктованы заботой о благе народа. Он пытался уверить вас, что мы стерилизовали людей, заботясь об общественном здоровье. Он даже пытался уверить вас,— иронически добавляет Яннинг,— что старик еврей все-таки переспал с шестнадцатилетней девочкой. Однажды это уже пытались доказать в этом зале, теперь он проделал это снова, и опять-таки «во имя любви к своей родине».

Яннинг оборачивается. Глаза его словно устремлены на каждого из немцев, сидящих в зале.

— Сказать правду нелегко,— продолжает он.— Но если и существует в чем-либо спасение для Германии, то оно в том, чтобы каждый из нас, кто осознает свою вину, признал это, какой бы боли и унижения это ему ни стоило.

Яннинг еще крепче ухватился руками за поручни кресла и продолжал:

— Я принял решение по делу Фельденштейна еще до того, как вошел в судебный зал. Независимо от улик и доказательств я должен был признать его виновным. Это по существу был не суд. Это был жертвенный ритуал, в котором Фельденштейн, еврей, был всего лишь беспомощной жертвой...

Шум, который все нарастал и нарастал во время речи Яннинга, превращается почти в рев. Рольфе поднимается на ноги и, перекрывая шум, обращается к Хейвуду:

— Ваша честь! Я вынужден прервать подсудимого. Он не сознает, что говорит, он не отдает себе отчета, что...

— Попрошу вас в дальнейшем не прерывать подсудимого,— говорит Хейвуд, твердо глядя в глаза Рольфе.

Рольфе все еще стоит неподвижно, словно загипнотизированный Яннингом.

— Я полностью сознаю, что говорю,— произносит Яннинг, обращаясь непосредственно к Рольфе.— Я отдаю себе отчет! — Он снова смотрит на Хейвуда и продолжает.— Мой адвокат пытается заставить вас поверить, что мы не знали о существовании концентрационных лагерей!..

И он почти выкрикивает с болью и мукой:

— Не знали?! Где же мы были в то время?!

Теперь он словно обращается впрямую ко всем немцам, сидящим в зале.

— Где были мы, когда Гитлер в своих речах в рейхстаге изливал потоки ненависти? Где были мы, когда наших соседей волокли среди ночи из дому, чтоб увезти в Дахау? Где были мы, когда на каждой железнодорожной станции, на каждом разъезде в Германии стояли теплушки для скота, набитые детьми, которых увозили один бог знает куда? Где были мы, когда они среди ночи плакали и взывали к нам? Мы были глухи? Немы? Слепы?

Рольфе снова прерывает его почти машинально:

— Ваша честь... Я вынужден... Подсудимый излишне обобщает... Он...

Яннинг продолжает, перекрывая голос Рольфе:

— Он хочет уверить вас, что мы не знали об уничтожении миллионов. Он пытается найти оправдание в том, что мы знали только об уничтожении сотен. А разве это хоть в какой-то степени уменьшает нашу вину? Быть может, мы и не знали подробностей. Но если это и так, то мы их не знали только потому, что не хотели знать.

Ханн вскакивает на ноги, прежде чем конвойный успевает опомниться, прежде чем успевает опомниться кто-либо в зале.

— Предатель! Предатель!

И вслед за этим уже никто — ни переводчики, ни судьи, ни публика — не могут разобрать ни слова в общем шуме.

— Тихо! Тихо! — кричит Хейвуд.— Призываю к порядку! Посадите его на место и держите его!

Хейвуд делает знак стоящему за Ханном конвойному, крепышу-негру. Тот силой заставляет Ханна сесть, держа наготове дубинку.

Яннинг словно бы не слышал ни выкриков Ханна, ни шума в зале.

— Я хочу сказать вам правду,— продолжает он.— Я скажу вам правду, даже если весь мир попытается воспротивиться этому.— Он обращается прямо в зал.— Я скажу вам правду о вашем министерстве юстиции.

Он переводит взгляд на скамью подсудимых.

— Вернер Ламмпе...

Ламмпе смотрит на Яннинга, взгляд его растерян, в глазах слезы.

— Вернер Ламмпе,— продолжает Яннинг.— Старик, который ныне плачет над своей Библией. Старик, который присваивал себе имущество каждого из тех, кого он отправлял в концлагерь. Фридрих Хоффштеттер...

Лицо Хоффштеттера искажено презрением к тому, кто, как он считает, нарушил данную им присягу и свидетельствует ныне против своих коллег по скамье подсудимых.

— Фридрих Хоффштеттер. Примерный немец, умеющий повиноваться приказу. Человек, посылавший других мужчин и женщин в больницы, где их должны были

стерилизовать. Делавший это с такой легкостью, словно речь шла о небольшом нарыве на руке. Эмиль Ханн....

Защитник Ханна вскакивает на ноги.

— Ваша честь!..

Яннинг продолжает, словно и не слышал его.

— Эмиль Ханн. Продажный изувер, развращенный до мозга костей, изливающий на других то зло и нечисть, которые переполняют его самого.

Ханн снова пытается встать на ноги. На этот раз конвойный наготове и удерживает его, положив руку на плечо.

— И, наконец, Эрнст Яннинг,— заканчивает Яннинг.— Он хуже их всех, ибо он знал, что они представляют собой, и все же шел рядом с ними. Эрнст Яннинг, который вышвырнул на помойку свою жизнь и свое имя в тот самый момент, когда присоединился к ним.

Яннинг сидит неподвижно. Проходит несколько мгновений. Потом он встает, все еще внутренне содрогаясь от того автопортрета, который он только что представил судьям. Он направляется к скамье подсудимых.

Тот же вечер. Полковник Лоусон в кабинете генерала Меррина во Дворце правосудия. Кабинет генерала намного просторнее, чем кабинет Лоусона. На стене — несколько фотографий. Снимок выпускников Уэст-Пойнта, среди которых сам Меррин. Портрет Эйзенхауэра. Портрет Гарри Трумэна с личной надписью. На другой стене висит карта, на которой флажками отмечено расположение американских частей в Германии.

Вот уже почти двадцать минут Меррин разговаривает по телефону. Ему необходимо уладить множество дел: среди них дело об изнасиловании немецкой девочки американским солдатом, расположение самолетов устаревших конструкций и их использование для воздушных перевозок в Берлин и, наконец, отбор военнослужащих, которых необходимо послать из Нюрнберга в Западный Берлин.

Повесив наконец трубку, генерал пристально смотрит на Лоусона.

— Тэд, — произносит он.— Что вы скажете в суде завтра утром?

Лоусон смотрит на него ровным взглядом.

— Черт побери, вы сами отлично знаете, что я там скажу.

Меррин приподнимает трубку внутреннего телефона и говорит, обращаясь к секретарше:

— Не соединяйте никого со мной в течение нескольких минут.

Он встает и прохаживается по комнате.

— Вам известно, что здесь сейчас происходит? — спрашивает он.

— Мне известно, что происходит,— спокойно отвечает Лоусон.

Меррин резко оборачивается и в упор смотрит на него, словно спрашивая: «В самом деле?»

— Я скажу вам всю правду,— произносит наконец он.— Если мы лишимся Берлина, мы лишимся Германии. Если мы лишимся Германии, мы лишимся Европы. Вот как обстоят дела. Вот как они обстоят.

— Генерал,— произносит Лоусон, глядя ему прямо в глаза.— Мэтт. Я потребую для них максимального наказания. И ни вы, ни Пентагон, ни сам бог на своем престоле...

Лоусон отворачивается, переполненный волнением, с которым он не в силах совладать. Меррин наблюдает за ним с побелевшим лицом.

— Я ничего от вас не требую,— говорит Меррин.— Не требую, поймите! Вы ведь не состоите у меня под началом. Валяйте, делайте что хотите! Разыгрывайте ваше представление до конца. Но я хочу сказать вам кое-что, и хочу сказать это напрямик. До того, как вы выступите там со своей речью. Мы должны заручиться поддержкой немецкого народа. Мы нуждаемся в них. Судите сами: получим ли мы их поддержку, если приговорим их руководителей к суровому наказанию?!

Лоусон стоит неподвижно не в силах сказать что-либо.

XII

Когда на следующее утро полковник Лоусон входит в свой кабинет, его ум все еще в смятении. Он подходит к письменному столу и берет лежащее на нем письмо. Письмо из Калифорнии от его партнера по юридической конторе. Он открывает письмо и торопливо проглядывает его содержание. Еще одно напоминание о политической ситуации в Калифорнии. Конгресс требует от государственных служащих присяги в лояльности. Растущий страх перед русскими. Растущее разочарование в нюрнбергских процессах.

Лоусон швыряет письмо на стол. Старик мертв, думает он, и они теперь сами не знают, что делать. Он подходит к стене и смотрит на портрет Рузвельта. Старик мертв, снова повторяет он в уме, и они не знают, что делать. Время гигантов прошло. Теперь в Вашингтоне карлики. Мальчики для поручений.

Лоусон снова подходит к столу и просматривает подготовленную им для сегодняшнего заседания заключительную речь.

В кабинет входит Рэднитц. В руке у него копия заключительной речи.

— Как дела, старик?

— Все в порядке Эйб, — говорит Лоусон, пряча от него глаза.

— Я прочитал это,— говорит Рэднитц.— По-моему, хорошо.

Лоусон делает вид, что разбирает бумаги на столе.

— Вы их пригвоздили к стене,— продолжает Рэднитц.— Мертвая хватка. Одна из лучших ваших речей.

Он показывает на другую папку, которая у него также в руке.

— Здесь у меня вся дополнительная документация, которую вы просили подобрать. Хотите ознакомиться?

— Эйб,— обращается к нему Лоусон, не поднимая глаз. — Мне бы хотелось побыть минутку одному.

— Хорошо,— говорит Рэднитц, слегка удивленный.

Он быстро выходит из кабинета.

Лоусон стоит, упершись руками в письменный стол. Он стоит неподвижно, думая о том, что сказал ему Меррин.

В тот же день на судебном заседании Хейвуд с удивлением слушает полковника Лоусона, оглашающего документы. Лоусон читает без какого-либо выражения, словно это статистические данные о лесных пожарах или каких-либо других стихийных бедствиях.

— ...были затребованы инструкции, касающиеся казни подсудимых,— продолжает Лоусон.— В инструкциях уточнялось, в каких случаях казнь должна производиться путем расстрела и в каких — отрубанием головы на гильотине.

Он берет другую бумагу.

— ...Вещественное доказательство номер 312. Обвиняемый Эмиль Ханн подготовил, подписал и разослал донесения, подводящие итоги судебных разбирательств, окончившихся вынесением смертного приговора в следующих судах по особо важным делам: Киль — 262 осужденных из Норвегии; Эссен — 863 осужденных из Бельгии и Франции; Колонь — 331 осужденный из Франции. Письмо датировано первым сентября 1942 года. На этом обвинение заканчивает представление вещественных доказательств.

Полковник Лоусон кладет последний документ на стол. Затем он смотрит на подготовленный им небольшой листок с машинописным текстом. Он начинает читать, не отрывая глаз от бумаги.

— Господа судьи. В течение трех лет, прошедших со времени окончания войны в Европе, человечество не вступило в период благоденствия. Небольшие, но жестокие войны свирепствуют в Греции и Палестине. В международных отношениях нет согласия и гармонии. В нашей стране возобновился страх перед войной, и мы вынуждены снова принимать меры к обороне. Слышны разговоры о «холодной войне», а тем временем мужчины и женщины погибают в настоящих войнах, и эхо приговоров и жестокостей не утихает. Эти события не могут не отразиться и на происходящем в этом судебном зале. И, принимая во внимание все эти события, мы должны найти верную перспективу при определении ответственности за преступления, рассмотренные в течение этого судебного процесса. Таково решение, которое предстоит принять вам, господа судьи. Это дилемма, решение которой возложено на вашу совесть. Я кончил, господа судьи.

Лоусон собирает бумаги и возвращается к столу обвинения. Хейвуд смотрит ему вслед с изумлением, словно не веря своим глазам.

Подойдя к столу, Лоусон продолжает складывать бумаги, не поднимая глаз. Рэдвитц изумленно смотрит на него. Лоусон по-прежнему не поднимает взгляда.

Наконец Хейвуд произносит:

— Подсудимые могут произнести последнее слово. Эмиль Ханн.

Ханн встает. У него уверенный вид. Уверенность его возросла еще при известии о событиях в Берлине и теперь была еще более подкреплена, когда он понял, что случилось с полковником Лоусоном.

— Господа судьи,— спокойно произносит Ханн.— Я не отрицаю ответственности за свои действия. Напротив, я готов отвечать за них перед всем миром!

Он смотрит на Яннинга, сидящего на самом краю скамьи подсудимых.

— Я не последую той линии поведения, которой придерживаются другие. Я не скажу сегодня о нашей политике, что она была неверной, в то время как вчера я поддерживал ее.

В словах его страсть и убеждение.

— Германия сражалась за свое существование! Для борьбы с врагами необходимы были определенные меры. Я не могу сказать, что сожалею о том, что мы применяли эти меры.

Полковник Лоусон медленно поднимает взгляд на Ханна.

— Мы были бастионом против большевизма! — выкрикивает Ханн.— Мы были оплотом западной культуры!

Лоусон чувствует, как в нем закипают гнев и ярость. И в то же время он ощущает свою беспомощность, бессилие и опустошенность.

— И этот бастион, этот оплот, которым являлась и является ныне Германия, Запад должен сохранить,— заканчивает Ханн.

— Обвиняемый Фридрих Хоффштеттер может обратиться к трибуналу с послед ним словом.

Хоффштеттер встает. На него, видимо, подействовала убежденность Ханна. Со времени берлинского кризиса он тоже стал держаться увереннее. Говорит он теперь значительно более решительно, чем раньше. Он уже держится почти с достоинством.

— Всю свою жизнь я служил своей стране. Служил преданно и верно, на какой бы пост я ни был поставлен,— говорит Хоффштеттер.— Я следовал принципу, который, по моему разумению, является главным в моей профессии. Принцип этот гласит: «Необходимо свое собственное чувство справедливости приносить в жертву установленным властями законам. Спрашивать только о том, что говорит закон, а не о том, прав он или не прав». В качестве судьи я не мог делать ничего иного.

Он садится.

— Обвиняемый Вернер Ламмпе может обратиться к трибуналу с последним словом,— говорит Хейвуд.

Микрофон устанавливается перед Ламмпе. Он медленно встает и осматривается. Проходит несколько мгновений, прежде чем он начинает говорить.

— Господа судьи,— начинает Ламмпе.— Господа су...

В уме его непроизвольно возникают кадры из фильмов, которые он видел здесь, в судебном зале. Слова Поля. Он снова пытается говорить, но не может произнести ни слова. Его начинает бить дрожь. Наконец Хейвуд делает знак стоящему позади Ламмпе конвойному, и тот сажает его на место.

— Обвиняемый Эрнст Яннинг может обратиться к трибуналу с последним словом.

Яннинг медленно встает.

— Мне нечего добавить к тому, что я уже сказал.

— Все показания по процессу выслушаны,— говорит Хейвуд.— Остается только вынести свое решение трибуналу. Заседания закрываются. О дне вынесения приговора будет сообщено дополнительно.

Он ударяет молотком по столу, встает и направляется к выходу. Норрис и Айвз следуют за ним.

— Это последний из документов, касающихся операции «Ночь и туман». У вас есть что еще сказать об этом, Норрис? — Айвз вопросительно смотрит на Норриса.

— Нет. Это все.

Вот уже два дня Хейвуд, Айвз и Норрис заседают в судейской комнате. Сделать обзор доказательств по праву старшинства было предоставлено Айвзу. Соображения высказывал главным образом Норрис. Хейвуд прислушивался к ним, ничем не выказывая своего одобрения или неодобрения.

— Теперь вот что,— говорит Айвз.— Я здесь собрал кое-какие прецеденты, имеющие отношение к данному процессу. Конфликт, возникающий между обязанностью

следовать международным законам и обязанностью следовать законам своей страны. Я думаю, каждому из нас надо взять по одному из этих дел...

Хейвуд не отрывает глаз от каких-то бумаг, которые он держит в руке. Айвз раздраженно продолжает:

— Дэн, нам предстоит просмотреть чертову уйму бумаг...

— Что это вы там рассматриваете, Дэн? — спрашивает Норрис.

— Я смотрю на фотографии, прикрепленные к ордерам на арест.

— Чьи фотографии? — раздраженно бросает Айвз.

Хейвуд кладет на стол одно за другим обвинительные заключения, которые он держал в руке.

— Вот фотография Петерсена, сделанная перед тем, как его оперировали.

Перед ними фотография, приколотая к верхней странице обвинительного заключения. Петерсен, каким он был 13 лет назад, молодым помощником пекаря. Его только что арестовали. Он смотрит в объектив смущенно и чуть испуганно.

Хейвуд кладет на стол еще одно обвинительное заключение.

— А вот фотография Ирен Гофман.

Перед ними фотография Ирен Гофман. Она напряженно смотрит прямо в объектив. Видно, что она только что плакала. На лице у нее такое выражение, словно она спрашивает, есть ли где-нибудь на земле справедливость.

— Господин Фельденштейн,— говорит Хейвуд, кладя на стол еще одно обвинительное заключение.

На них смотрит лицо Фельденштейна, лицо человека лет шестидесяти пяти. На нем белая рубашка. Галстук сбился на сторону. На лице его написан страх. И в то же время чувство собственного достоинства.

— Дело какого-то мальчика. Лет, должно быть, не более четырнадцати,— говорит Хейвуд.— Казнен за то, что сказал, что рейх, может быть, проиграет войну. В 1944 году.

Хейвуд кладет обвинительное заключение на стол.

— Утверждено Фридрихом Хоффштеттером.

— Ну, ладно,— нетерпеливо прерывает его Айвз.— Вернемся к существу дела. Вот отрывок из предварительного обращения главного обвинителя со стороны Франции на заседании Международного военного трибунала: «Совершенно очевидно, что в государствах, организованных по новейшим принципам, ответственность лежит на тех, кто действует непосредственно от имени государства, ибо только они имеют возможность судить о юридической правомочности тех или иных распоряжений. Только их можно и должно судить».

Айвз поднимает взгляд на Норриса и Хейвуда.

— А ведь относительно подсудимых не было доказано, что кто-либо из них занимал именно такое положение.

Айвз берет в руки другую бумагу.

— Высказывание профессора Ярхейсса из его книги «Юридические основы процесса главных военных преступников». «Если за судьей не признается даже права судить о том, конституционен данный закон или нет, то, естественно, что еще менее он может отказаться применять этот закон в тех случаях, когда, по его мнению, закон не согласуется с велениями этики и справедливости». И вот на основании этого я не вижу, каким образом мы можем установить, что обвинение действительно доказало ответственность подсудимых за инкриминируемые им преступления.

— А признание Яннинга, по-вашему, не в счет? — спрашивает Норрис.

— Независимо от действий, совершавшихся подсудимыми, я не вижу возможности утверждать, что они в самом деле ответственны за преступления против человечности,— говорит Айвз, делая ударение на словах «преступления против человечности».

— А что вы думаете, Дэн? — спрашивает Норрис.

— Битых два дня мы просматриваем все эти документы,— с трудом сдерживая себя, обращается к Норрису Айвз.— Если вам до сих пор не ясно...

Затем он внезапно переводит взгляд на Хейвуда и продолжает, уже не в силах скрыть бешенство:

— Да, поглядите же вы на все это! Поглядите на эти прецеденты и высказывания, если они вас интересуют.

Пауза.

— Они интересуют меня, Кертис,— негромко говорит наконец Хейвуд.

Он подходит к столу.

— Вы тут говорили о преступлениях против человечности. Вы сказали, что эти люди не несут ответственности за них. Мне бы хотелось, чтобы вы объяснили мне это.

— Да я ведь только что это объяснил! Я объясняю это уже два дня.

— Возможно,— бесстрастно говорит Хейвуд.— Но все, что я до сих пор слышал в течение этих двух дней, была юридическая болтовня, которую можно толковать и так и сяк. Крючкотворство.

Айвза душит злость. Он смотрит на Хейвуда. Тот продолжает спокойно:

— Послушайте, Кертис. Когда я впервые был назначен судьей, мне дали понять, что кое-кого в городе я не должен трогать. Я знал, что если я хочу остаться судьей, я должен принять это к сведению. Я знал это.

Он смотрит на Айвза жестким взглядом.

— Вы что же, хотите, чтобы я принял это к сведению и сейчас, когда мы имеем дело с шестью миллионами убийств?

Норрис пытается что-то сказать, чтобы успокоить их, но Айвз прерывает его.

— Я ничего не хочу, чтобы вы принимали к сведению! — И здесь наконец он взрывается: — Я только хочу, чтобы вы задали себе вопрос: доведет ли нас до добра та политика, которую вы предлагаете?

Хейвуд смотрит на Айвза, и внезапно, как при свете вспышки, он осознает все то, что лежит в самой основе этого процесса. Продажность! Он продолжает смотреть пронизывающим взглядом на Айвза — на стоящее перед ним воплощение продажности. Продажности тем более страшной, что она не осознает себя как продажность.

XIII

— Заседание трибунала открывается,— произносит капитан Байерс в переполненном судебном зале Дворца правосудия.— Боже, спаси Соединенные Штаты Америки и этот высокочтимый трибунал.

Хейвуд занимает свое место. Айвз и Норрис садятся вместе с ним. Хейвуд обводит зал суда вопросительным взглядом. Полковник Лоусон за столом обвинения смотрит на него утомленно, Меррин — испытующе. Рольфе сидит на своем месте перед скамьей подсудимых, на лице его любопытство и вызов. Яннинг смотрит на Хейвуда со смесью профессионального интереса и личной заинтересованности.

Хейвуд опускает взгляд на лежащие перед ним бумаги.

— Судебное расследование, которое проводит этот трибунал, началось свыше шести месяцев назад. Протоколы судебных заседаний занимают более десяти тысяч страниц, в которые входят и заключительные выступления сторон. Основу обвинений составляют не простые убийства и жестокости. Обвинение скорее состоит в том, что подсудимые принимали сознательное участие в организованной правительством и проводившейся в государственном масштабе системе жестокости, несправедливости, нарушения принципов законности и морали, общих для всех цивилизованных наций.

Хейвуд перелистывает страницу и продолжает отчетливо:

— Трибунал внимательно рассмотрел все представленные ему данные и находит, что они вне всякого сомнения подтверждают обвинения, выдвинутые против подсудимых.

Полковник Лоусон, подавшись вперед, впивается глазами в Хейвуда. Рольфе жестко глядит на судей. Он взял карандаш и машинально постукивает по нему.

— Трибунал считает, что люди, сидящие на скамье подсудимых, несут ответственность за свои действия. Люди, восседавшие ранее в черных мантиях и судившие других людей. Люди, принимавшие участие в проведении в жизнь законов и декретов, целью которых было уничтожение людей. Люди, которые, занимая руководящие должности, активно участвовали в принятии этих законов, являвшихся незаконными даже с точки зрения существовавшего в Германии права.

Он останавливается на миг и снова смотрит на лежащие перед ним бумаги. Затем он поднимает взгляд, и, когда начинает говорить, кажется, что обращается он непосредственно к Рольфе.

— В уголовном праве всех цивилизованных наций есть один общий принцип. Любой человек, побуждающий другого совершить убийство, любой человек, подыскивающий легальное оружие для этого преступления, любой человек, имеющий отношение к этому преступлению, считается виновным. Господин Рольфе утверждал здесь, что подсудимый Яннинг является выдающимся юристом, который полагал, что действия его направлены к благу страны.

Хейвуд делает паузу.

— В этом есть доля истины. Яннинг, несомненно, трагическая фигура. Но сочувствуя ему в его нынешних душевных муках, мы не должны забывать о муках и смерти миллионов, виной которым действия правительства, чьей частицей он был.

Он снова поднимает взгляд на Яннинга и продолжает негромко:

— Забыть об этом нельзя. Ибо если мы забудем об этом, мы тем самым скажем, что не было войны, не было убийств, не было злодеяний.

Генерал Меррин и полковник Лоусон невольно смотрят друг на друга. Сидящий на скамье подсудимых Яннинг прикрывает глаза, не в силах вынести тяжести того, о чем говорит Хейвуд.

— Судить подобное преступление следует только с трезвостью и спокойствием. Именно в этом духе и выносит трибунал свой приговор.

Он берет последний лист.

— Подсудимый Хоффштеттер, встаньте.

Хоффштеттер поднимается.

— Фридрих Хоффштеттер,— произносит Хейвуд.— Трибунал считает вас виновным в том, что вы были членом преступных организаций и совершали преступле-

ния против человечности. Трибунал приговаривает вас к пожизненному заключению.

Генерал Меррин снова смотрит на полковника Лоусона. Лоусон не отрывает взгляда от Хейвуда.

В зале слышен короткий крик. Это жена Хоффштеттера.

— Подсудимый Ханн, встаньте,— продолжает Хейвуд.

Ханн встает.

— Эмиль Ханн,— говорит Хейвуд.— Трибунал находит вас виновным в том, что вы совершали военные преступления, состояли членом преступных организаций и совершали преступления против человечности. Трибунал приговаривает вас к пожизненному заключению.

— Сегодня вы выносите приговор мне! — выкрикивает Ханн, впиваясь глазами в Хейвуда.— Завтра большевики вынесут приговор вам!

Конвойный силой заставляет его сесть на место.

Хейвуд продолжает, словно он и не слышал выкрика Ханна.

— Подсудимый Ламмпе, встаньте.

Ламмпе медленно поднимается на ноги с помощью конвойного, стоящего за ним.

— Вернер Ламмпе,— говорит Хейвуд.— Трибунал признает вас виновным в том, что вы были членом преступных организаций и совершали преступления против человечности. Трибунал приговаривает вас к пожизненному заключению.

Ламмпе смотрит вокруг. В глазах его слезы. Он медленно садится.

— Подсудимый Яннинг,— произносит Хейвуд.

Впервые с тех пор как он начал оглашать приговор, Хейвуд запнулся.

— Трибунал признает вас виновным в том, что вы... совершали преступления против человечности... и приговаривает вас к пожизненному заключению.

В зале мертвая тишина.

Яннинг смотрит прямо на Хейвуда без какого-либо выражения на лице. Хейвуд также глядит прямо ему в глаза.

Меррин, сидящий рядом с Лоусоном, говорит ему тихо:

— Он не понял. Он просто-напросто не понял.

Лоусон сидит неподвижно, не в силах справиться с мыслью, что если кто-либо все понял до конца, то именно Хейвуд.

С судейской скамьи раздается другой голос. Это судья Айвз.

— Я желаю выразить свое решительное несогласие с решением данного трибунала, решением, которое было принято судьей Хейвудом при поддержке судьи Норриса. Определение по делу о действиях подсудимых, которые считали, что служат своей стране, не может быть вынесено только здесь, в зале суда. Об этих действиях можно будет судить объективно только по прошествии времени, в правильной исторической перспективе...

Хейвуд дома укладывает последний из своих чемоданов. Он оборачивается, чувствуя, что кто-то стоит в комнате за его спиной. В комнате у двери действительно стоит человек. Это Рольфе. На нем светлый плащ. Он выглядит намного моложе без черной мантии.

— Добрый день, ваша честь.

— Здравствуйте.

На лице Рольфе играет улыбка. В улыбке этой сознание того, что христианско-демократическая партия просит его баллотироваться в бундестаг. К нему пришла целая группа в его маленькую и холодную квартиру и просила его об этом.

— Вы слышали о приговоре по делу руководителей концерна «И. Г. Фарбениндустри», ваша честь? — спрашивает Рольфе.

Хейвуд не отвечает.

— Десять подсудимых оправданы, остальные присуждены к очень коротким срокам. Приговор был оглашен сегодня утром.

— Нет, я не слышал об этом,— говорит Хейвуд.

— Хотите пари? — спрашивает Рольфе.

— Я не держу пари.

— Джентльменское пари,— улыбаясь, говорит Рольфе.— Не пройдет и пяти лет, как все приговоренные вами к пожизненному заключению снова будут на свободе.

Хейвуд отвечает не сразу.

— Герр Рольфе,— произносит наконец он.— В течение нескольких месяцев я восхищался тем, как вы вели дело. Вы блистательный адвокат. Не сомневаюсь, что вы далеко пойдете. Одной из самых сильных ваших сторон является логика. Поэтому у меня нет сомнения, что высказанное вами только что предположение, вполне вероятно, может, осуществиться. Это будет логично, если иметь в виду время, в которое мы живем. Но логичное далеко не всегда означает справедливое, и во всем мире нет силы, которая смогла бы сделать это справедливым.

Какое-то мгновенье Рольфе чувствует в глубине души, что Хейвуд прав. Прав. Но только на мгновенье. А потом он уже может здраво подумать над тем, что сказал Хейвуд, и скептически пожать плечами...

Нюрнбергский аэропорт в 1948 году представлял собой всего лишь крохотное строеньице на краю пустынного, пыльного летного поля. На поле ровными шеренгами стояли устаревшие транспортные самолеты, которые теперь было решено вновь использовать для воздушных перевозок в Берлин.

Хейвуд вышел на поле. Несмотря на настойчивые протесты Шмидта, в руках у него часть багажа.

Вблизи деревянного ангара стоит полковник Лоусон с сигаретой во рту. Видно, что он давно уже ждет здесь Хейвуда. Видно также, что он выпил перед обедом несколько больше обычного.

Хейвуд подходит к ангару.

— Привет,— говорит Лоусон.

— Добрый день,— отвечает Хейвуд, удивленный тем, что видит его здесь.

— Остальные я сам принесу,— озабоченно говорит Шмидт, направляясь обратно к машине за чемоданами.

Хейвуд и Лоусон стоят, глядя друг на друга.

— Я пришел, чтобы сказать,— говорит Лоусон,— как я восхищаюсь вами.

Хейвуд, чуть смущенный, смотрит на Лоусона. Лоусон чувствует его смущение и произносит нарочито беззаботным тоном:

— Надеюсь, вы приготовились к хорошенькой тряске в воздухе. В этих «Си-47» порой бывает не очень-то уютно.

Один из самолетов начинает разбег по взлетной дорожке. Хейвуд и Лоусон смотрят, как он взлетает в воздух. Весь день напролет самолеты летают в Берлин и обратно. Оба они мгновенье молчат, думая о берлинском кризисе.

— Судья,— произносит Лоусон.— Я знаю, как много значат эти процессы. Но мы ведь сражаемся за то, чтобы выжить. Это ведь в конце концов тоже верно.

Хейвуд смотрит на Лоусона. Во взгляде судьи на этот раз злость. Неужто это возможно, что он так и не понял, о чем в конце концов шла речь на этом процессе. Неужто никто из них так и не понял этого?

— Выжить? А в качестве кого? — спрашивает Хейвуд.— Просто так выжить недостаточно. Мы должны выжить, представляя собой что-либо.

Лоусон смотрит на Хейвуда, словно внезапно начиная понимать.

— Страна—это не просто кусок земной поверхности,— говорит Хейвуд.— И это не расширенное воспроизведение нашего собственного я. Страна — это то, во что она верит, что защищает. Даже если защищать это трудно.

Лоусон не произносит ни слова. К ним подходит с двумя саквояжами Шмидт.

— Я готов, Шмидт,— произносит Хейвуд.

Шмидт идет по направлению к самолету.

— Спасибо,— говорит Хейвуд, не глядя на полковника Лоусона.— Спасибо за то, что пришли.

Затем он идет вслед за Шмидтом по летному полю.

Лоусон направляется вслед за Хейвудом. Ему хочется сказать: «Желаю вам счастья» или хотя бы: «Счастливого пути», но он не может произнести ни слова. Остановившись, он смотрит вслед Хейвуду, пока тот совсем не скрывается из поля его зрения. Старик с саквояжем в руке, бредущий по летному полю.

Еще один самолет взлетает в воздух. Лоусон смотрит вверх. Самолетов в небе все больше и больше. Все небо словно полно ими. Все небо словно черно от них.

ИЗ СООБЩЕНИЯ ГАЗЕТНОГО АГЕНТСТВА

Посольство Соединенных Штатов Америки и армейский главный штаб в Гейдельберге издали сегодня, 9 мая 1958 года, совместное коммюнике, в котором объявили, что осужденный на процессе судей в Нюрнберге Эмиль Ханн выпущен на свободу.

Эрнст Яннинг и Фридрих Хоффштеттер, другие осужденные по этому процессу, были освобождены ранее — Яннинг в 1952 и Хоффштеттер в 1953 году. Вернер Ламппе, четвертый обвиняемый на этом процессе, скончался вскоре после вынесения приговора. Яннинг ныне получает пенсию от западногерманского правительства. Фридрих Хоффштеттер служит адвокатом в промышленном концерне Альфреда Круппа.

Эмиль Ханн был последним из нацистов, осужденных на нюрнбергских процессах, все еще отбывавшим срок наказания. К 14 апреля 1949 года были вынесены приговоры последним обвиняемым на второй группе нюрнбергских процессов. К настоящему времени из 99 человек, приговоренных к тюремному заключению, ни один не отбывает больше наказания.

«РАЗВОД ПО-ИТАЛЬЯНСКИ»

(*Италия*)



Разводы в Италии запрещены. Никто не может расторгнуть «узы Гименея». Пути для исправления роковой ошибки, совершенной в молодости, нет...

Как бороться против этого жестокого закона? Как бороться против другого, далеко не столь жестокого, но не менее несправедливого закона, предусматривающего легчайшие наказания за так называемые «преступления чести», например за убийство из ревности?..

Как бороться? Есть разные способы. Один из них — сатира: ведь она всегда выступает против уродливого в жизни.

И вот рождается «Развод по-итальянски» — сатирическая комедия, где все преувеличено, обнажено, заострено. В этой комедии говорится о вещах вполне серьезных, а мы смеемся. В этой комедии льется кровь, а мы смеемся. Ибо «кровь» этих персонажей — это тот самый «клюквенный сок», которым «истекали» персонажи старинной итальянской commedia dell'arte. Авторам этого фильма удалось, казалось бы, невозможное — соединить густую «кинематографическую» достоверность быта с буффонностью комедии масок. В результате — нечто вроде «фильма dell'arte». То, что в обычном, «повествовательном» кинорассказе казалось бы страшным, становится смешным, жалким и снова страшным, но уже по-другому: не от внешних своих примет, а от сути, от глубинных причин.

...Итак, барон Фердинандо Чефалу́... Впрочем, какой он барон? От баронства у него остались только врожденная склонность к безделью, кое-какие замашки да потускневший герб. Его сластолюбивый отец давно уже промотал состояние и, вспоминая свою былую удаль, пристает теперь на кухне к девчонке-служанке. Так вот, Фефѐ Чефалу (это Марчелло Мастроянни в неожиданной для него роли) женился на Розалии 12 лет назад не по ошибке, нет! Его совершенно всерьез свели с ума ее упругие бедра, и он навеки полюбил ее. Он был счастлив, очень счастлив, до тех пор пока эти бедра не надоели ему, надоели смертельно. А вместе с бедрами надоела и их обладательница. Собственно говоря, Розалия и сейчас хороша. Если приодеть ее да прибрать хорошенько, весь городок стал бы пялить на нее глаза. Но ведь здесь, на Сицилии, столько соблазнительных девчонок, а Фефе нет и сорока... Но, нет! К черту девчонок: Фефе любит, любит страстно и, конечно, навеки свою очаровательную племянницу. Сейчас каникулы, и юная Анджела живет здесь, ее окна напротив...

— Фефе, иди бай-бай! — зовет Розалия.

Но Фефе... в уборной. Из окна, если встать на унитаз, видна открытая балконная дверь, за которой, разметавшись в постели, спит соблазнительная Анджела. Тягучая мелодия песни Южной Италии аккомпанирует его мечте.

— Фефе!.. — тоскливо и томно взывает Розалия.

«Черт бы ее побрал! Ах, моя Анджела...»

В дверь стучат. Голос отца: «Какого черта ты там так долго!» Приходится слезть с пьедестала своей мечты и даже дернуть цепочку бачка. С шумом льющаяся вода разрушает иллюзию и оправдывает его столь долгое пребывание в укромном месте. Страдания отца кончились, он запирает дверь и... Да, да, он тоже давно открыл этот наблюдательный пункт. Только он опытней этого мальчишки — в его руках бинокль.

Фефе ложится в ту самую брачную постель, на фоне которой шли вступительные титры.

— Ты любишь меня, Фефе?..

«О-о-о-о!!»

— Ну, конечно... («Черт бы тебя съел!»)

— А как ты меня любишь?.. Фефе?.. А?..

«Нет, я с ума сойду!»

И чем больше осознает он безысходность своего положения, тем острее его желание освободиться. Но выхода нет... О, как ему все осточертело!

Утром Розалия ругается со служанкой и варит мыло во дворе. Из чана вместе с густым паром исходит отчаянное зловоние. Фефе ощущает его, глядя на Розалию сквозь опущенные жалюзи. «Хорошо бы...— мечтает он.— Вот был бы выход...» Фефе берет огромнейший нож и крадется во двор. Удар в спину... Он бросает ее туда, в чан с ее проклятым мылом. Только ее знаменитые черные волосы еще плавают на поверхности. Но он остервенело размешивает жижу. Теперь всё...

«Да, это был бы выход...» Но вместо этого надо ехать с ней на берег моря. О-о-о-о-о!..

Пляж. Розалия принимает песочные ванны, над песком торчит только ее голова, а над ней зонтик, воткнутый в песок.

— Фефе, милый.— Розалия улыбается своей идиотской сладкой улыбкой.— Поправь зонтик, солнце печет...

И снова Фефе мечтает. Вот песок превратился в вязкую топь, которая поглощает его тюремщицу... Он свободен!..

Фефе встречает предводителя шайки мафия. Ему чудится: сквозь щель в ставне высовывается дуло ружья. Выстрел. В толпе на площади кто-то падает... О, счастье! Это Розалия... Он свободен!...

Но это счастье призрачное. А за настоящее счастье надо бороться. Освобождение не свалится с неба, а песок не обратится в болотную топь.

Любовь к Анджеле придает ему силы. Инертный и ленивый Фефе начинает лихорадочно изыскивать способ избавиться от Розалии. Он едет на громкий процесс об убийстве из ревности. Адвокат, этот волшебник с выхоленной бородкой, прямо-таки поет, защищая несчастную рогоносицу-убийцу. И возвращаясь домой, Фефе, как искусительный призыв, слышит все время за кадром сладкочарующие рулады адвоката. Фефе просто влюблен в этого колдуна. Конечно же, сделать себя рогоносцем — вот он, желанный выход! Ах, этот чародей-адвокат!.. Он вызволит из любой беды.

И у Фефе созревает адский план.

Первым делом он покупает Розалии новое платье, которое в самом выгодном свете обрисовывает ее наиболее соблазнительные линии. Фефе гуляет с ней по улицам городка, ведет ее в театр. Черт возьми, ее бедра могут и теперь притягивать мужские взоры... И каждый раз, когда Фефе ловит взгляд, обращенный на его жену, у него от волнения дергается губа, и он с характерным присвистом втягивает воздух через зубы... Но кого же избрать разрушителем семейного счастья? Этого?.. Или этого?..

Наконец счастье ему улыбается. В городке появился художник Кармело, тот самый робкий Кармелино, у которого Фефе 12 лет назад отбил прекрасную Розалию. Кармелино женат, у него трое детей, но он все еще вздыхает по Розалии, а она ночью, тайком пробравшись на чердак, перечитывает его старые письма... У Фефе опять дергается губа, когда он читает их тайную переписку. Дела идут на лад. И уже не пристает Розалия к Фефе в постели с ужасающим «а как ты меня любишь?..»

Ага! Теперь затянуть потуже узел семейной драмы — и дело в шляпе.

Кармелино будет реставрировать потолки в доме Фефе — это великолепная идея. Надо купить магнитофон и, протянув через дыру в стене провод, тайно установить микрофон в зале, где будут обновляться старый потолок и старая любовь Кармело. Лихорадочно работает Фефе с коловоротом — буравить дыру в стене в целях конспирации можно только под томные, но достаточно громкие звуки, которые извлекает из рояля слепо летящая на соблазнительный огонек любви Розалия. Пауза в музыке — пауза в технике.

Наконец тайный аппарат установлен. Наш век — век техники, и магнитофонная лента — неплохая улика на суде, доказывающая неверность жены. Но пока... Пока лента доказывает только нерешительность Кармело, никак не осмеливающегося использовать благоприятную и для него и для барона Чефалу ситуацию.

Ну что ж... Тем временем надо заняться изготовлением анонимных писем с изображением рогов и, конечно, найти хороший пистолет. Голос адвоката, произносящего блестящую речь на будущем процессе, постоянно слышится Фефе и придает ему силы. Да! Надо еще приготовить любовникам греховное место — диван, уют, уединение.

Наступает вечер, когда несчастному Фефе суждено стать рогатым. Все домашние уходят в кино: в городке наконец-то показывается «Сладкая жизнь». И вот на несколько мгновений авторы фильма становятся серьезны. По-настоящему серьезны.

В зале кинотеатра яблоку негде упасть. Камера скользит по лицам зрителей. На экране перед ними — «сладкая жизнь» буржуазной верхушки современной Италии. А в зале — те, кто живет отнюдь не «сладкой жизнью». Суровые, изможденные, но полные достоинства лица. Старики с глубокими морщинами — следами нелегких лет — на лице. Молодая пара — парень и девушка. Крестьяне. Рабочие. Эти люди бесконечно далеки и от того мира, который во всей своей неприглядности предстает перед ними на экране, и от обломков баронского рода Чефалу, расположившихся в ложе...

Впрочем, семья Чефалу не вся в сборе — Розалия, как и предвидел Фефе, осталась дома: у нее «болит голова». Все идет как по маслу. Фефе по задуманному плану исчезает из ложи до конца сеанса и бежит домой, чтобы застать негодницу на месте преступления. Вот она — заря свободы...

Но судьба и любовники судили иначе. Розалия убежала с Кармело, и Фефе нашел дом пустым.

Значит, игру следует продолжать иначе. Надо показать всему городу ту бездонную глубину страданий, на которые обрекла несчастного мужа вероломная жена — это облегчит задачу адвокату на суде (как он предусмотрителен, Фефе! Кстати, он уже заслужил личное расположение Цицерона наших дней: встретив его в ресторане, Фефе послал ему бутылку лучшего шампанского).

При помощи болтливого доктора сплетни о страданиях и болезни барона Чефалу облетели городок. Фефе добивается нужного результата: общественное мнение и покинутая жена «развратного Кармелино» требуют покарать клятвопреступников.

Так! Все в порядке... Фефе едет вслед за беглецами. Его карающая десница вот-вот настигнет развратников. Он почти у цели. Но эхо пустынных скал доносит до него раскаты выстрела — жена Кармело опередила его и, убив мужа, отомстила за свою поруганную честь.

Черт бы ее побрал!.. Все пропало — спасительный треугольник разрушен, но вырван не тот угол... Однако еще не поздно. Снова раскаты выстрела... Фефе добыл себе свободу.

Могильная плита с ликом незабвенной Розалии. Закадровый голос поясняет: «Ты была ненасытна и слишком часто спрашивала: «Как ты любишь меня, Фефе?»

Страстно заливается на суде адвокат («Несчастная жертва неверной жены...»). Приговор: учитывая невероятные нравственные мучения обвиняемого — три года. А через 18 месяцев по очередной амнистии Фефе на свободе.

Вот она — жизнь! Анджела стала его женой. Медовый месяц. Палуба маленькой яхты. Да, жизнь, оказывается, начинается в сорок лет. Фефе склоняется над любимой.

Но очаровательная ножка его Анджелы гладит в это время волосатую ногу юного рулевого, который ведет сей весьма утлый кораблик человеческих страстей на скалы новых страданий...

Конец фильма. Конец очень смешной, очень горькой и очень злободневной для сегодняшней Италии комедии. Комедии, актуальность которой единодушно отметила вся прогрессивная итальянская печать. Комедии, которую блистательно поставил режиссер Пьетро Джерми.

А. Гулиев

«БУЛЬВАР САНСЕТ»

(США)



В октябрьском номере английского журнала «Филмз энд филминг» сообщается об итогах проведенного недавно в Соединенных Штатах опроса трехсот кинокритиков о самых лучших фильмах, выпущенных в США. Из четырнадцати картин-победительниц только три относятся к послевоенному периоду. В их числе — «Бульвар Сансет», или в дословном переводе «Бульвар Заходящего Солнца».

Содержание этого фильма довольно сложное и имеет глубокий внутренний смысл.

Первые кадры, показывающие группу мчащихся по пустым улицам машин и мотоциклов, сопровождает закадровый голос: «Пять часов утра, Голливуд, бульвар Сансет. В одном из фешенебельных особняков совершено убийство, и к месту преступления уже спешат полицейские... Прежде чем репортеры преподнесут вам в газетах и по радио происшедшую историю, я хочу рассказать ее сам, чтобы вы узнали правду».

Полицейские сворачивают во двор роскошного, но тяжеловесного особняка. В открытом бассейне, находящемся около самого дома, плавает лицом вниз труп мужчины с широко распластанными руками. Киноаппарат снимает его снизу, со дна; видно, что это еще молодой человек. «Не думайте, что это какая-нибудь важная персона,— продолжает закадровый голос.— Нет, это всего лишь второразрядный сценарист, успевший написать пару сценариев для фильмов класса «Б». Но давайте возвратимся на пять месяцев назад».

Небольшая, скромно обставленная комната. По ней шагает в задумчивости герой кинокартины Джо Гиллис, в котором сразу узнаешь человека из бассейна. За кадром слышен тот же голос: «Вот уже несколько месяцев я сижу без денег. Я давно пишу сценарии, которых никто не берет. Не знаю, в чем дело: то ли я потерял искру божию, то ли мои сценарии стали слишком оригинальными».

То, что умерший человек сам рассказывает свою историю, не воспринимается как ухищрение режиссера для сгущения какой-то атмосферы мистики — в фильме вообще нет такой атмосферы. Скорее это обнаженный прием. Сознательно введя неправдоподобный элемент в картину, авторы как бы предупреждают доверчивого зрителя: события, которые мы перед вами развертываем, не произошли в действительности, они вымышлены. Не в них суть. История может произойти такая или иная; важна не она сама по себе, а все то, что скрыто за ней, важна мысль, которая из нее вытекает.

Но вернемся к фильму. Спасаясь от кредиторов, которые его всюду преследуют, Джо Гиллис случайно попадает во двор старомодного особняка на бульваре Сансет. Он направляется к особняку и по дороге осматривается: грязный двор, запущенный сад, заросший теннисный корт, высохший бассейн, в котором резвятся отвратительные жирные крысы... Все здесь, казалось, поражено ползучим параличом. Но вот и подъезд.

Голос. Дом был огромен. Он чем-то напоминал старую леди из романа Диккенса «Большие надежды», которая все еще чего-то ждет.

Не успевает Джо переступить порог, как его откуда-то сверху окликает резкий и властный голос. Он поднимает голову и видит на площадке широкой лестницы, ведущей на второй этаж, женщину в черном. Огромные очки с темными стеклами закрывают половину лица и придают ей таинственный, мрачный вид. Словно из-под земли рядом с Джо вырастает фигура лакея, похожего на мумию. Хозяйка говорит растерявшемуся молодому человеку, что давно уже ждет его и чтобы он поспешил снять мерку для гроба.

Происшедшее недоразумение разъясняется: Джо приняли за гробовщика, которого вызвали, чтобы с помпой похоронить любимую обезьянку.

Во время разговора хозяйка снимает очки и Джо, явно заинтригованный, всматривается в ее увядшие черты. Наконец, он узнает в ней «звезду» немого кино Норму Десмонд.

Представляясь, Джо называет свою профессию, и это в свою очередь вызывает откровенный интерес со стороны хозяйки дома. Она ведет Джо в свой кабинет, который сплошь завешан и заставлен ее фотографиями и портретами. На столе лежит пухлая рукопись, которую она передает своему собеседнику с просьбой прочесть.

Рукопись оказывается сценарием о Саломее, написанным на досуге бывшей актрисой. Сценарий представлял собой набор мелодраматической чепухи, но Джо скрывает свое мнение и советует актрисе обратиться к кому-нибудь, кто смог бы его подправить. Норма предлагает Джо выполнить эту работу за соответствующую оплату. Молодой человек радуется, что она так легко клюнула на его уловку, и соглашается даже поселиться в доме — таково непременное условие Нормы.

Пока Джо день за днем перепечатывает заново на машинке сценарий, Норма, как восточная властительница, восседает напротив на диване, не спуская с него глаз и не выпуская изо рта длинного янтарного мундштука с неизменной сигаретой. По вечерам в особняке показываются на маленьком экране фильмы тридцатилетней давности с ее собственным участием. Старый аппарат крутит преданный лакей Макс, столь же старомодный, как и демонстрируемые картины. Общий вид комнаты, в которой царствуют престарелый Макс и бесчисленные изображения юной, красивой Нормы в расставленных повсюду портретах; мерный треск движка и мерцающий свет экрана, тоже воскрешающий далекое

прошлое; застывшие в неподвижности облака табачного дыма, которым нет выхода из-за плотно задернутых гардин,— все это создает атмосферу какой-то душной ирреальности. Лишь изредка в эту ирреальность врывается жизнь, — когда герои выезжают куда-нибудь в допотопной машине, управляемой Максом.

Наступает Новый год. Норма хочет встретить его только вдвоем с Джо. Она приглашает целый оркестр, Макс подает шампанское. Норма мечтает, строит различные планы, преподносит молодому человеку дорогой подарок — золотой портсигар. Джо оскорблен — она просто покупает его! — и говорит: «А вам не приходит в голову, что у меня может быть девушка?» Эти слова неожиданно вызывают бурную реакцию со стороны Нормы, и дело кончается тем, что она дает ему пощечину и убегает в спальню. Джо уходит из дома. Он едет на вечеринку к друзьям, где встречается со знакомой девушкой Бетти, редактором сценарного отдела студии «Парамаунт». Она говорит, что познакомилась с его сценарием «Темное окно» и что образ героини там очень правдив и трогателен. Джо с горечью восклицает: «Кому нужны у нас правдивость и трогательность!»

Несмотря на мрачное настроение, Джо пытается шутливо кокетничать с девушкой и постепенно поддается обаянию ее молодости. Он решает уехать от Нормы совсем и звонит Максу, чтобы тот переслал его вещи. Но Макс сообщает ему страшную весть: сразу после его ухода Норма вскрыла себе вены. Джо спешит на бульвар Сансет.

На кровати с перевязанными руками лежит побледневшая Норма. Джо невольно испытывает чувство вины: «Вы были добры. Единственный человек в этом проклятом городе, который был добр ко мне». Между ними происходит полное примирение, и... хищным движением она привлекает его к себе.

Старый особняк переживает вторую молодость. Приведен в порядок сад, бассейн вновь наполнен водой. Джо любит в нем плавать. Счастливая Норма составляет гороскопы и уверена, что для нее вернулась пора удач. Однако жизнь имеет свои законы и не подчиняется никаким гороскопам.

Нет необходимости прослеживать дальше в подробностях все перипетии сюжета. Джо вместе с Бетти переделывает сценарий «Темное окно»; постепенно они влюбляются друг в друга. Старый Макс, который, оказывается, был когда-то первым мужем Нормы и крупнейшим голливудским кинорежиссером, сделавшим из нее кинозвезду, догадывается о завязавшемся романе и просит Джо пощадить его хозяйку. Но он опаздывает со своей просьбой. Несмотря на то, что Норма занята переговорами с Сесилем Де Миллем относительно своего сценария, она тоже все узнает. Между нею и Джо происходит решительное объяснение; он раскрывает ей глаза на многое из того, что она предпочитает не видеть в жизни. Он говорит, что нельзя жить в трансе, что ее все забыли много лет назад, а письма от «поклонников», которые ежедневно приходят, пишет Макс, чтобы она могла тешить себя иллюзиями. Оставив все вещи, приобретенные ему Нормой, Джо идет к выходу. Он успевает сделать только несколько шагов по двору, как в дверях появляется Норма. В руках у нее револьвер. Секунду она смотрит обезумевшими глазами на удаляющегося Джо, затем поднимает револьвер. Один, два, три выстрела. Джо роняет чемодан, делает несколько заплетающихся шагов в сторону бассейна и падает в воду.

Голос. Вот с этого момента начался наш рассказ. Мой труп выловили крючьями, осторожно положили на траву, осматривали, фотографировали. Просто удивительно, как люди заботливы по отношению к мертвым. Тем временем собралась толпа, приехали кинохроникеры. Даже если она уйдет от наказания (суд может признать, что она находилась в состоянии аффекта), газетные заголовки убьют ее: «Погасшая звезда экрана»... «Королева вчерашнего дня»...

Полицейские пытаются допросить Норму, но она не отвечает на вопросы. Застывший горящий взгляд ее устремлен в зеркало. Кто-то замечает, что приехали люди с камерами. Норма мгновенно улавливает это слово, оживляется и величественно произносит: «Скажите Де Миллю, что я готова». Она выходит на верхнюю площадку лестницы; кинохроникеры снимают ее. Сойдя с ума и став убийцей, бывшая актриса только в этом «амплуа» добилась того, чтобы хотя бы на короткое мгновение осуществить свою мечту — снова появиться на экране. Торжественно спускается Норма по лестнице, идя к неотвратимому концу. Черты ее лица расплываются в высветлении...

Почти незаметно для зрителя история Нормы Десмонд приобретает обобщенное звучание. Искусно введенные детали и символы постепенно заставляют видеть в образе «потухшей звезды» облик самого́ современного Голливуда: Норма Десмонд как бы вобрала в себя всю опустошенность и творческое бессилие, переживаемые им сегодня. Как и героиня картины, Голливуд живет прошлым, не признает и боится действительности. Как и она, Голливуд тоже ждет еще возвращения дня своего торжества, хотя он и прошел безвозвратно. А характеристика дома на бульваре Сансет, «пораженного ползучим параличом», служит в равной мере характеристикой столицы американского кино.

Чтобы вызвать у зрителей дополнительные ассоциации, помогающие раскрытию своего замысла, авторы прибегли к редко встречающемуся в художественной кинематографии приему: они заставили многих актеров играть в картине самих себя, подчас даже под собственными именами. Образ Нормы Десмонд создала одна из крупнейших знаменитостей американского немого кино актриса Глория Свенсон, давно сошедшая с экрана. Как тени «славного» прошлого в фильме выведен еще ряд актеров двадцатых годов.

Особое значение имеют в картине образы двух кинорежиссеров — Сесиля Де Милля (его играет сам престарелый Сесиль Де Милль) и Макса фон Майерлинга, роль которого исполняет Эрик фон Штрогейм. Оба образа драматургически почти не раскрыты, но в этом и не было особой необходимости. Имя первого, прозрачный псевдоним и хорошо знакомый американским зрителям облик второго делают их и без того живым воплощением полюсных сил, всегда боровшихся и борющихся в Голливуде.

Режиссер Сессиль Де Милль — это столь же неотъемлемая и характерная частица Голливуда, сколь сам Голливуд является неотъемлемой и характерной частицей Америки XX века. Созданные Де Миллем 70 фильмов могли бы служить своеобразным путеводителем по американскому коммерческому кино и одновременно энциклопедией буржуазных нравов. Сесиль Де Милль отличается от самой Нормы Десмонд главным образом лишь

тем, что он сумел приспособиться к «новой моде» (чем для него еще был звук?), а она нет. Оба они витают среди теней прошлого...

Согласие Сесиля Де Милля сняться в фильме «Бульвар Сансет» объяснялось, очевидно, прозаическим желанием получить дополнительную рекламу. Он, естественно, и не подозревал, какое значение обретает его появление в подобной картине. Подозревали ли об этом сами ее авторы, с умыслом ли остановили на нем свой выбор — сказать что-либо определенное нельзя. Судя по тому, с каким умом и тактом сделан фильм, ответить на этот вопрос следует скорее положительно, чем отрицательно.

Преуспевающий Сесиль Де Милль по воле или безотносительно к воле авторов представляет собой в «Бульваре Сансет» как бы образец голливудских идеалов, и трудно было бы подыскать для этого фигуру более колоритную. Нельзя было бы найти и более подходящего человека, чем Эрик фон Штрогейм, чтобы вывести в его лице славную, но поверженную когорту тех мастеров, кто пытался бороться против голливудских устоев и штампов. Яркая, но краткая режиссерская карьера Эрика фон Штрогейма является, может быть, самой показательной из всех драматических судеб, которыми полны анналы истории американского киноискусства. Им было выпущено чуть ли не в десять раз меньше фильмов, чем Де Миллем, но почти все они были пронизаны иронией или сатирой, всех их отличала суровая честность. Его знаменитая «Алчность» представляла собой страстное обличение жадности, бесконечной погони за деньгами, которые в капиталистическом мире стали главной целью стремлений людей. Смелость Штрогейма вызвала гнев его хозяев, и, когда он задумал создать сатиру на самый распространенный в Голливуде жанр мелодрамы — фильм «Королеву Келли»,— режиссеру даже не дали его закончить. Поводом для прекращения съемок послужила... жалоба одной актрисы в связи с тем, что в картину оказался включенным эпизод порки героини, которую она играла. Актриса не снималась в этом эпизоде и ничего не знала о нем — Штрогейм умудрился сделать его монтажным путем. Кинозвезда не могла допустить возможного «урона» своему престижу (предстать на экране в таком виде!) и потребовала ни больше ни меньше, как немедленного увольнения режиссера. Кинофирма охотно согласилась выполнить смехотворное требование актрисы, руководствуясь при этом, конечно, собственными соображениями: она не желала простить «неукротимому австрийцу» намерений высмеять доходный жанр.

После этого режиссерская карьера Штрогейма была фактически закончена. В расцвете творческих сил он вынужден был уехать из Америки в Европу. Только оккупация гитлеровцами Франции в 1940 году заставила его вернуться в США.

Любопытная деталь: в «Бульваре Сансет» Штрогейм играет лакея героини, роль которой, как уже говорилось, исполняет актриса Глория Свенсон, а Глория Свенсон и была кинозвездой, потребовавшей в двадцатых годах его изгнания! Возможно, конечно, что это случайное совпадение, равно как и участие в картине голливудских антиподов Сесиля Де Милля и Эрика фон Штрогейма. Но не слишком ли много «случайностей» в этом фильме?.. Сюжетная роль, отведенная Штрогейму в «Бульваре Сансет», почти никак не связана с его биографией (поэтому он и не выведен здесь под своим именем). Многозначительны только воспоминания лакея о том времени, когда в Голливуде существовало три самых известных режиссера: Гриффит, Де Милль и он, Макс фон Майерлинг. Большинство американских зрителей могло при этом легко расшифровать псевдоним третьего.

Есть в картине и недостатки. Отмечу два важнейших из них. Во-первых, нечеткость образа главного героя. С одной стороны, молодой сценарист Джо Гиллис (его очень хорошо сыграл Уильям Холден) воплощает в себе какое-то положительное начало, является выразителем некоторых авторских идей. Он трезво смотрит на жизнь, здраво судит о своем окружении и о Голливуде вообще, наделен какими-то положительными человеческими качествами. Но наряду с этим ему в картине отведена, мягко выражаясь, и отталкивающая роль альфонса. Дело, конечно, не в типичности или нетипичности сюжетного поворота, при котором он вынужден играть эту роль. Для нравов Голливуда, может быть, такой поворот и типичен, но для чего он понадобился авторам фильма? Чтобы доказать, что Голливуд проституирует молодые таланты? Но эту задачу можно было, конечно, решить с меньшим буквализмом. Этот просчет не разрушает основного авторского замысла — он набрасывает на него только досадную тень. В гораздо большей мере пострадал от этого сам образ героя. И не трагический финал картины, а именно двойственность и ущербность этого образа наложили на фильм печать пессимизма: некого и нечего противопоставить в нем старому голливудскому дому и его хозяйке.

Второй недостаток фильма связан со склонностью авторов к внешним, порой экспрессионистским эффектам. Характерно, что известная «детективность» окрашивает лишь начало фильма, и это разоблачает истинные побудительные мотивы, которыми руководствовались его создатели: любыми способами заинтриговать зрителей, прежде чем преподнести им основной, серьезный материал. В связи с этим представляют интерес признания режиссера картины и одного из авторов ее сценария Билли Уайльдера, которые он сделал еще за несколько лет до выхода «Бульвара Сансет» на экраны:

«Создавая так называемые «проблемные фильмы», мы должны все время помнить о привычках и вкусах нашего зрителя... Сюжет должен стремительно двигаться вперед, развиваясь с каждой сценой. Чтобы донести хоть малую часть настроения, надо его спрятать в искусно придуманный сюжет... Существует еще и вопрос прибыли. Компании, производящие фильмы, состоят из акционеров, которые хотят получать дивиденды. Следовательно, чтобы котироваться на рынке, мы должны делать картины, имеющие успех. Мы не можем допустить неограниченных производственных расходов только для того, чтобы достигнуть художественного предела. Наоборот, мы обязаны сдерживать свои творческие порывы».

Горькие признания! Той же горечью пронизан и весь фильм «Бульвар Сансет», который, несмотря на свои недостатки, является одним из наиболее значительных произведений американского критического реализма последних лет.

А. Кукаркин



АВСТРИЯ

В Вене состоялся 24-й международный смотр творчества кинолюбителей.

Большого успеха добились кинолюбители Австрии, чьи фильмы получили две золотые, серебряную и бронзовую медали. Медалями отмечены фильмы кинолюбителей Бельгии, Франции, Югославии, Дании и ряда других стран.

Единственный режиссер, награжденный золотой медалью в категории документальных фильмов,— Пьер Робен («Проследите за яйцом»). В фильме показана судьба пернатых жителей одной фермы — от яйца до мясного прилавка.

БЕРЕГ СЛОНОВОЙ КОСТИ

В планах деятелей культуры этой молодой африканской республики — постановка первого национального фильма «Черный Прометей», которую они намерены осуществить с помощью одной из французских кинофирм.

В этом цветном фильме будет рассказана история врача-африканца, учившегося в Европе и вернувшегося на родину.

В главных ролях будут сниматься участники танцевального коллектива республики.

ГРЕЦИЯ

Французский журнал «Позитиф» помещает «Письмо из Афин» Адо Киру, в котором рассказывается о нынешнем положении в греческой кинематографии.

Экраны Греции заполняет огромное количество коммерческих фильмов. В стране менее восьми миллионов жителей, а кинофильмов выпускается ежегодно около ста.

Их можно подразделить на три категории:

1) «экзотические» кинодрамы с местью, убийствами и «бешеными» страстями;

2) мелодрамы, названия которых говорят сами за себя: «Слезы матери», «Я согрешила, мамочка», «Алкоголик» и др.;

3) комедии — обычно это адаптации удачных театральных спектаклей сезона.

Несмотря на все трудности, талантливые греческие режиссеры пытаются поднять уровень национальной кинематографии. В прошлом году появились интересные короткометражные фильмы молодых режиссеров. Среди стандартной кинопродукции начинают выделяться фильмы, открывающие новые пути греческому кино,— такие, как, например, известный советскому зрителю «Квартал «Мечта» Алекоса Александракиса и «Трагедия Эгейских островов». Режиссер этого фильма Анж Прокопиу использовал кинодокументы, снятые его отцом, известным греческим художником, во время второй мировой войны. Греческий зритель увидит, к сожалению, весьма измененный цензурой вариант. Что касается фильма «Квартал «Мечта», то он был разрешен цензурой только благодаря усиленной кампании прессы...

В заключение Адо Киру пишет: «Греция в настоящее время начинает понимать, что кино может быть высокохудожественным и приносить доход, не будучи при этом пошлым, малопристойным или посредственным. Пусть только церберы цензуры не мешают завтрашнему греческому кино войти в круг мировой кинематографии».

МЕКСИКА

Режиссер И. Родригес, поставивший до сих пор сорок шесть фильмов, намеревается снять «самый большой фильм на свете». Он будет называться «Наш брат Джон».

В пятнадцати новеллах будет показана жизнь человека от рождения до смерти.

ПОЛЬША

На Вроцлавской студии закончены работы над среднеметражным научно-фантастическим фильмом «Профессор Зазул».

Сценаристы, режиссеры и операторы этого фильма — Марк Новицкий и Ежи Ставицкий. В основе фильма — новелла Станислава Лема о создании «искусственного человека». Этим фильмом начнется серия картин научно-фантастического жанра.

В главных ролях Петр Куровский и Станислав Мильский.

●

«Два ребра Адама» — так будет называться новая комедия, которую ставит режиссер Януш Моргенштерн по сценарию Юзефа Хена. Главные роли исполняют Ирена Квятковска, Рената Кособудска и другие.

РУМЫНИЯ

Режиссер Лючиан Брату ставит двухсерийный фильм «Тудор Владимиреску» — о герое народного восстания против турецкого владычества.

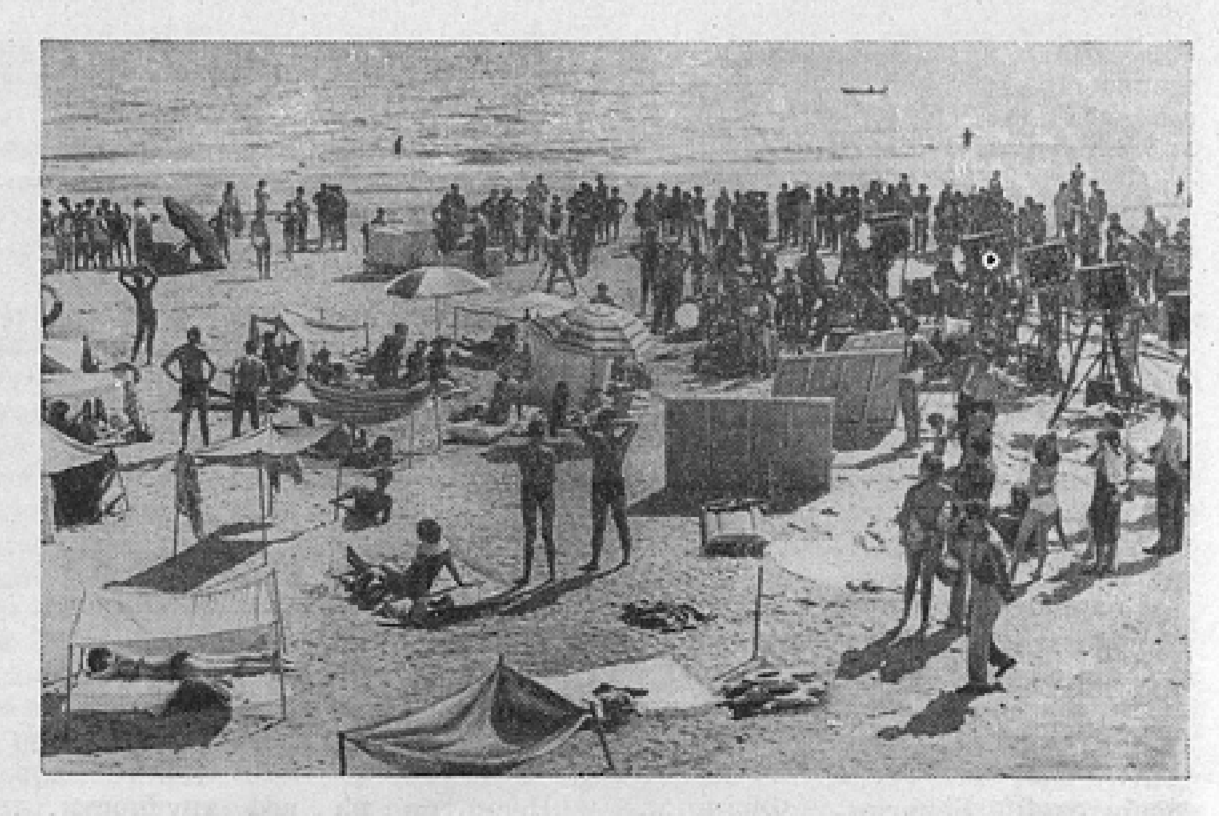
●

Режиссер Андрей Кэлэрашу, поставивший ранее приключенческий фильм «Орел 101» и комедию «Алло! Вы ошиблись номером...», снимает фильм комедийного жанра. Ориентировочное название его «Отдых у моря».



Фильм рассказывает о приключениях группы молодежи, которая, решив провести отдых в горах, по недоразумению попадает на известный румынский курорт «Мамая».

На фото справа — рабочий момент съемки фильма — его герои расположились на прокаленном солнцем пляже курорта «Мамая».



ФРАНЦИЯ

«Полуночное свидание» Роже Леенхардта — это своего рода «фильм в фильме», «литературный дивертисмент», как характеризует его сам режиссер. Роже Леенхардт — известный французский документалист — осуществил свой второй полнометражный художественный фильм (ранее он поставил «Последние каникулы»).

Героиню фильма Еву играет Лили Пальмер. Ева — иностранка-неудачница, лет сорока с лишним. Когда-то она мечтала стать актрисой, а теперь живет в Париже в маленькой комнатке, работает медсестрой. Каждый вечер она смотрит в кино один и тот же фильм из светской жизни, героиня которого, Анна, очень похожа на Еву (роль Анны в этом «фильме» также играет Лили Пальмер). Да и все события фильма, который смотрит Ева, во многом, как ей кажется, перекликаются с событиями ее жизни. Ева всякий раз уходит, не досмотрев фильм; она знает— конец его трагичен: Анна кончает самоубийством, бросается в Сену с моста Мирабо...

Некий кинокритик (его играет Мишель Оклер) знакомится с Евой в кино и догадывается, что она, по-видимому, стождествляет себя с героиней фильма. Как-то на набережной Сены, у моста Мирабо он находит туфли Евы... Быть может, и Ева покончила с собой?..

Французские кинокритики много пишут об этом поэтичном фильме, уделяя внимание интересно решенному режиссером приему «фильма в фильме».

●

Андре Кайатт снимает фильм «Меч и весы», в котором главные роли исполняют Энтони Перкинс, Ренато Сальватори и молодая актриса Анна Тониетти.

●

Французская пресса высоко оценивает последний фильм Жана Ренуара «Пропавший капрал». Сравнивая эту картину с работами прославленного мастера за послевоенные годы, большинство критиков приходит к заключению, что «Пропавший капрал» намного их превосходит. «Ренуар вновь нашел себя!» — пишет рецензент «Юманите» Самюэль Лашиз. Как и в знаменитой «Великой иллюзии» Ренуара, критик находит в новом фильме то же чудесное сочетание нежности и жестокости, драматической напряженности сюжета и народного юмора.

Сюжет фильма — это история бегства капрала и двух его товарищей из лагеря заключения, беды и мытарства, через которые они прошли. Жорж Садуль в еженедельнике «Леттр франсэз» особенно отмечает последнюю часть фильма, когда на мосту Толбиак в сумрачной, зловещей атмосфере оккупированного фашистами Парижа герои картины расстаются, надеясь встретиться в рядах Сопротивления.

«То, что они приходят к борцам Сопротивления, — жизненно и закономерно. Это чудесно завершает тонкую и правдивую драму, в которой так радостно вновь обрести прежнего Ренуара!»

●

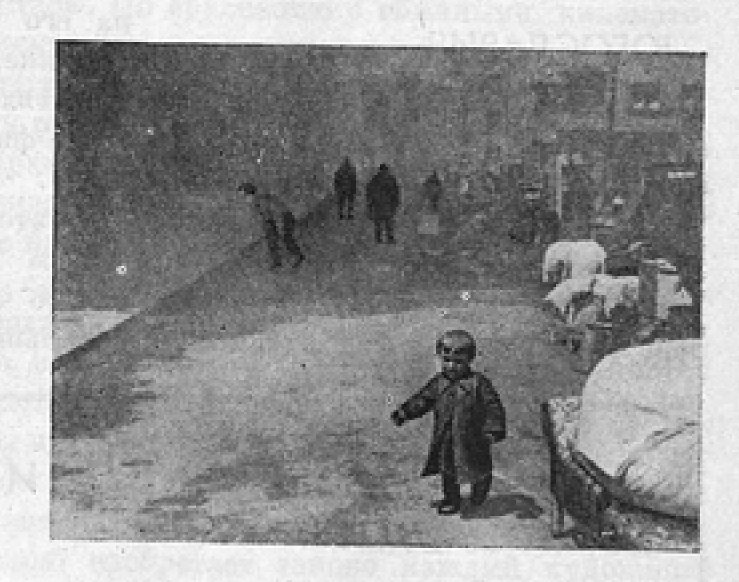
Как известно, режиссер Рене Клер стал недавно членом Французской Академии. Один из его знаменитых старых фильмов называется «Миллион». Поздравляя Клера, французский министр финансов сказал ему: «Ваш «Миллион», к сожалению, единственный миллион во Франции, чья ценность не подвержена девальвации».



Читатели нашего журнала уже знают о документальном фильме чехословацкого режиссера Павла Хобла «Сегодня утром на нашей улице» (см. «Искусство кино», 1962, № 10, стр. 150). Фильм рассказывает о нынешней мирной жизни социалистической Чехословакии и о подвиге советских солдат — освободителей Праги во второй мировой войне. Редакция чехословацкого журнала «Фильм а доба» прислала нам кадры из этого фильма, которые мы воспроизводим на этой странице.











ШВЕЦИЯ

Известный шведский режиссер Вильгот Шёман закончил работу над фильмом «Любовники». Главные роли исполняют Биби Андерссон, Пэр Мюрберг и Макс фон Сюдов.

Газета «Ланд ог фольк» высоко оценивает этот фильм.

ЮГОСЛАВИЯ

На киностудии «Белград» начались съемки четырех новых фильмов.

Директор киностудии Бранко Попович рассказывает:

— Режиссер Здравко Рандич приступил к работе над фильмом, в котором ставятся проблемы, волнующие жителей села. Это будет остропсихологическая картина. Радош Новакович снимает фильм «Приди и возьми». В нем рассказывается о пропаже и последующих поисках нескольких картин из музея в Дубровнике. Сценарий фильма очень интересен. Над фильмом «Дни» работает режиссер Александр Пе́трович, постановщик фильма «Двое», представлявшего в этом году югославскую кинематографию в Канне. Действие фильма «Дни» происходит в Белграде, на его улицах, в его парках. В Иванице, в ее живописных окрестностях, будет происходить действие фильма «Человек в дубовом лесу». Режиссер — Мича Попович; это его первая постановка. Фильм рассказывает о судьбе одного человека во время войны.

Большие планы у Белградской киностудии и в области сотрудничества со студиями других стран. Недавно был подписан договор с Кристиан-Жаком о возобновлении съемок фильма «Марко Поло». В марте 1963 года исполнитель главной роли Ален Делон снова приедет в Югославию, чтобы «совершить путешествие от Венеции до Пекина». Почти весь фильм будет сниматься на Белградской киностудии. Польский режиссер Александр Форд будет работать на Белградской киностудии над фильмом «Человек и собака».

●

Франц Штиглиц, постановщик фильма «Девятый круг», заканчивает свой новый фильм «Песня и певцы». Это будет антифашистская комедия, действие которой происходит в тридцатых годах.

ФИЛЬМЫ ДЛЯ РАБОЧИХ ЯПОНИИ

Письмо из Токио

За последние годы прогрессивные организации значительно активизировали работу по производству и распространению фильмов для рабочих. С прошлого года Компартия Японии начала выпускать 16-*мм* хроникальные фильмы под названием «Акахата» («Красный флаг»). Федерация рабочих учебных организаций создала такие документальные фильмы, как «Борющаяся Азия и Африка» и «Новый Китай». Показ этих фильмов в Токио и в провинциальных городах организуется главным образом комитетами профсоюзов.

Некоторые из крупных профсоюзов Японии принимают участие в создании полнометражных фильмов. «Женщина идет по земле» — так назывался фильм о женщине, работавшей в угольной шахте. Этот фильм был создан профсоюзом шахтеров. Затем появился фильм «Красные велосипеды» всеяпонского союза почтовых работников и «Хиросима» — союза учителей Японии.

Прокат этих полнометражных фильмов осуществлялся главным образом прокатными компаниями, кроме отдельных случаев, когда прокатом их занимались профсоюзы. Однако с недавнего времени Обществом независимого проката был испробован новый метод проката на некоммерческой основе. Начали с фильма «Броненосец «Потемкин». Потрясающий успех этого фильма немедленно сказался на положении независимых производственно-прокатных организаций. Был организован некоммерческий прокат полнометражных фильмов «Дело Мацукава», «Борьба без оружия».

Усиление прокатной базы рабочих фильмов в то же время способствовало развитию производства этих фильмов.

С прошлого года провинциальные союзы учителей активно сотрудничают в производстве учебных фильмов. Ими созданы фильмы среднего метража «Дети для будущего» и «Дети и матери в деревне». Эти фильмы теперь распространяются профсоюзами в целях демократизации методов обучения.

«Дети для будущего» — это фильм о новом методе обучения в отдаленном сельском районе. Режиссер Сотои Кимура, чьи предыдущие фильмы «Бумажные журавли» и «Дети Нагасаки», рассказывая о детях Хиросимы и Нагасаки, взывали к миру во всем мире, снял этот фильм после многочисленных дискуссий с учителями. Режиссеру пришлось бороться против вмешательства консервативно настроенных жителей.

Выпускаются также фильмы для политического образования рабочего класса. В основе этих фильмов — факты, связанные с политикой японского правительства, направленной на ухудшение положения рабочих.

Фильм «Военная база США в Японии» призывает зрителей к борьбе против тех, кто наживается на раздувании военной истерии.

М. ИВАБУЧИ



Г. КРЕМЛЕВ

Книги сделаны студией

Смотришь на фотокопию одного исторического документа и явственно ощущаешь мучения его составителя. Долго, видать, ломал человек голову над тем, как бы ему поточнее выразиться, как бы толковее объяснить людям, каким именно способом им следует добираться до определенного пункта. Кругом пустынно, вблизи никаких заметных и популярных ориентиров. Придется начать издалека, с самых общих и самых знакомых. Напишем так: «Левая сторона Москвы-реки...» Не очень точно? Да, расплывчато.

Затем в объяснениях упоминались ближние к месту ожидаемых событий рынки, села, хутора — Смоленский, Воробьево, Потылиха. А дальше, видимо, кончались поселения людей, след терялся в бездорожье и глухомани, куда нипочем не добраться колесному транспорту, и расстояния отсчитываются не метрическими мерами длины, а временем, которое надо затратить неторопливому путнику: «Ходу — столько-то»...

Все это можно прочесть в документе. Но процитируем его еще раз — право, он этого вполне заслуживает.

Итак: «Всероссийское... акционерное общество... приглашает... на торжество закладки... имеющей быть...» Ведь вот как закручено! «Торжество закладки, имеющей быть». Ну и витиевато выражались в те времена! Дело-то когда происходило? Видать, давненько, если на московские улицы запросто, вместе с шальными медведями могли еще забредать... акционеры.

Обратимся теперь к тому же документу в третий и последний раз. Это не что иное, как билет, которым 20 ноября 1927 года акционерное общество «Совкино» (да, акционерное) приглашало на закладку будущего «Мосфильма».

Фотокопией этого исторического билета открывается альманах, носящий название: «Мосфильм». Статьи, публикации, изобразительные материалы»*. О двух первых томах этого издания и пойдет далее речь.

* «Мосфильм». Статьи, публикации, изобразительные материалы. Выпуск I. Работа над фильмом; выпуск II. Работа над изображением. Главный редактор И. А. Пырьев. «Искусство», 1959 (вып. I), 1962 (вып. II).

В МАСШТАБАХ ИСТОРИИ

Не случайно наше внимание задержалось на документе ранних лет. Так настраивают рецензируемые сборники — в них чувствуется дыхание истории, ее масштабы. По сравнению с обычными кинематографическими брошюрками и книжицами здесь все (или почти все) солидно, монументально, укрупненно. И дело даже не столько в характере издания, который, кстати, не всегда выдерживается. Исторично время, в которое это издание было предпринято.

Здесь следует заметить, что хотя первый выпуск сдан издателями в набор в 1957 году, то есть совсем недавно, внешность его (суперобложка) уже кажется архаичной — наши вкусы успели измениться! Режет глаз претензия на пышность. Раздражает — обязательная перфорированная лента, изогнутая на манер античных свитков (эту злополучную ленту непременно изобретает заново каждый художник, впервые берущийся оформлять какое-либо кинематографическое издание). Неприятен претенциозный, совмещающий округлые линии с острыми углами шрифт заголовка. Трудно принять и неуместную цветовую крикливость. Словом, все это навязло в зубах еще при царе Горохе. Кажется, что между этой суперобложкой и тем, как сделали для второго выпуска все элементы книжного оформления (обложку, суперобложку, шмуцтитулы и форзацы) художники Ф. Збарский и М. Клячко, пролегают не пять лет, а целая эпоха, разделяющая разные художественные стили.

И тут надо особо остановиться на вопросе о темпах издания альманаха. Что и говорить, мы несомненно обогатились бы в теоретическом отношении, появляйся подобные сборники почаще. Скажем, с расстоянием один от другого не в пять лет, как трагически получилось с первым и вторым выпуском (подумать только, пять лет! — и каких), а в три года, в два. И было бы просто идеально, если бы это издание оправдало название, предполагавшееся поначалу, но таинственно исчезнувшее в пути, и стало бы действительно «ежегодником». Неудобно же в самом деле, учитывая фактическую периодичность,

менять присвоенное при крещении имя и впредь называть его по-басурмански: «Ежепятилетник».

К тому же надо понять состояние автора, который сегодня, скажем, сдал в альманах статью, а отклики читателей на нее сможет получить лишь годика через три. Примерно такой же эффективности он добился бы, если бы с самого начала — без ожиданий, волнений и несбыточных мечтаний — надолго положил свою статью себе же под подушку.

Но согласитесь, что надо понять и самочувствие редакторов-составителей, войти в их положение. По-видимому, им тоже хотелось бы слышать отзывы о своей работе по возможности не на вечере воспоминаний читателей-ветеранов, а чуть раньше и хотелось бы поспевать за изменчивыми требованиями читающей публики.

Есть, наконец, во всей этой истории и еще одна, третья сторона — читатель. Его понять совсем не трудно. Он-то больше, чем кто-либо другой, имеет право быть недовольным темпами издания: он несет от их замедления самые большие потери. Почему? Да потому, что весьма и весьма рад появлению этих новых книг.

Он прав: для радости есть все основания.

Появились не просто хорошие новые книги о кино (а это тоже очень важно — ведь у нас их все еще не так много), появился новый тип кинолитературы, которого не знает мировой книжный рынок. Один из крупнейших центров киноиндустрии — «Мосфильм» — предпринял свое издание. Не рекламное, не ведомственное, не цеховое (такие на свете были и есть в изобилии), а рассчитанное на довольно широкий круг читателей, любящих киноискусство и серьезно относящихся к нему *.

Киностудия «Мосфильм» — не побоимся ради такого случая произнести громкие слова — это действительно явление уникальное в мировой кинематографии. Разве не так? Что говорить, найдутся предприятия более «скорострельные», то есть такие, чьи ремесленники при случае смогут за год выпалить фильмов куда больше. Таковы, скажем, иные голливудские конвейерные пушкари. Но даже если не поминать здесь какие-то произведения, скажем, не блестящего качества, которые тоже — увы! — иногда «случаются» на бывшей Потылихе, так и того, что остается за вычетом «проходных» картин, с лихвой достаточно, чтобы, не кривя душой, сказать: опыт «Мосфильма» заслуживает, нет, т р е б у е т самого внимательного изучения и научного обобщения. Студия заслужила право на такое внимание. У нее весьма солидный удельный вес в системе советской художественной кинематографии.

* Мы не случайно говорим осторожно — «довольно широкий круг читателей», потому что в выходных данных двух книг есть нечто тревожное в этом отношении. Первый выпуск вышел в свет в количестве 10 000 экземпляров. Цифру эту вряд ли можно назвать завышенной, особенно если иметь в виду не только внутренний, но и зарубежный книжные рынки. Надо полагать, однако, что с продвижением издания к потребителю было какое-то неблагополучие, потому что в торговой сети цена с 2 рублей 96 копеек резко (мы бы сказали, катастрофически резко — вдвое!) снизилась и была установлена в 1 рубль 50 копеек. Однако от этого дело с распространением книги, видимо, не улучшилось, и для второго выпуска тираж сокращают вдвое (то есть не 10 000, а 5 000 экземпляров), а цену соответственно увеличивают и устанавливают в 3 рубля 27 копеек. Вряд ли это должно было облегчить реализацию издания.

Во всяком случае, тиражирование этих книг требует повышенного внимания и особо чуткого подхода. Очень рискованно решать эти вопросы, руководствуясь общеупотребительными плановыми нормативами. Хочется подчеркнуть, что издание это необычное, и своей необычностью оно и ценно для широких кругов читателей, для специалистов-киноработников.

УДАЧНОЕ НАЧАЛО И ГЛУБОКИЕ ПРОГНОЗЫ

Первый выпуск рецензируемых сборников носит подзаголовок «Работа над фильмом» и представляет собой щедро иллюстрированный солидный том в 392 страницы. В большом предисловии редакция кратко напоминает основные вехи деятельности «Мосфильма» в связи с общей историей советского кино. Переходя к итогам работы студии, авторы пишут: «Это результат творчества драматургов, режиссеров и актеров, операторов и художников, композиторов и мастеров звукозаписи, инженеров и администраторов, гримеров и монтажниц, помрежей и осветителей, бутафоров и пиротехников, костюмеров и реквизиторов, маляров, проявщиков, бухгалтеров, плотников, конструкторов, плановиков, радиотехников, лаборантов и многих, многих других, чей беззаветный труд создает картины — иногда хорошие, иногда неудачные, но всегда вызванные к жизни честным стремлением, волей, надеждами, сердцем, умом и руками тех, для кого создание фильмов — любимое дело их жизни».

И ниже, после этого хорошего, возвышенного и взволнованного вступления, сформулирована основная цель предпринятого издания: «Обеспечить бережное собирание исторического и современного, художественного и производственно-технического опыта создания фильмов». При этом подчеркивается, что «особое значение могут иметь статьи, освещающие и обобщающие личный опыт тех, чья творческая практика непосредственно связана с производственным процессом создания художественных фильмов, особенно последнего времени».

Заботясь о сохранении опыта сегодняшнего дня, говорится далее, «не следует, конечно, забывать о вечно живом наследии нашего замечательного кинематографического прошлого». Эта мысль далее разделяется на два русла: речь идет и о трудах покойных классиков советского киноискусства: Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, и об опыте многих деятелей

из состава нашей старой кинематографической гвардии — ведь история кино протекала буквально на их глазах.

В процитированных нами отрывках из редакционной статьи по сути дела перечислены главнейшие цели предпринятой серии сборников. Ничего нельзя возразить ни против самих формулировок, ни против намеченной очередности целей по степени их важности.

Словом, планы издания весьма широки и всеобъемлющи — их не упрекнешь в цеховой ограниченности, узости и односторонности.

Редакционное предисловие заканчивается цитатой из С. Эйзенштейна: «Мы, советские кинематографисты, неизменно и упорно сотрудничая со всеми демократическими друзьями, будем выносить на благо общего дела все то, что с годами практики мы узнаем из тайн нашего удивительного искусства».

Сборник открывается интереснейшим разделом, посвященным памяти Александра Петровича Довженко, где помещены статьи, цитаты из его выступлений и большое количество фотографий — кадры из фильмов, фото творческих документов, много разнообразных иконографических материалов, а также эскизы А. Борисова и И. Пластинкина к фильму «Поэма о море».

«Из творческой практики» — так называется основной раздел сборника, основной по смыслу и соответственно по листажу (он занимает 164 страницы). Тринадцать мастеров кино выступают здесь со своими работами — режиссеры, художники, сценарист, оператор, композитор и актер.

И раньше случались у нас (именно случались) отдельные издания, на считанных страницах которых выступали те или иные мастера кино. Но никогда еще подобные сборники не были так представительны, никогда еще столь явственно не ощущалось в них такое производственное единение при профессиональном разнообразии.

Уже одна эта возможность такого дружного выступления представителей шести ведущих профессий художественной кинематографии, возможность, которая не так уж часто им выпадала, целиком, как говорится, на все сто процентов оправдывает предпринятое издание, пусть даже в нем обнаруживаются кое-какие огрехи. Но об огрехах — ниже. А сейчас скажем о материале, который возбуждает огромный и вполне заслуженный интерес.

В этом разделе (да, пожалуй, и в сборнике вообще) наибольший теоретический интерес представляет объемистая по размерам и богатая мыслями статья С. Юткевича «Контрапункт режиссера», знакомящая читателя с опытом работы над фильмом «Отелло». Следует отметить преемственность этой статьи с предыдущей теоретической работой того же автора о замысле экранизации трагедии Шекспира (см. книгу С. Юткевича «Человек на экране»). Рассказав ранее о философско-идейной концепции своего прочтения классической пьесы, подробно проанализировав шекспировские образы, режиссер делится теперь с читателем своими соображениями, знакомит с партитурой фильма.

Название статьи — «Контрапункт режиссера», сочетающее в себе музыкальный и театрально-кинематографический термины,— это не один из обычных приемов журналистской образности, в угоду которой частенько сталкиваются лбами «далековатые» понятия и идеи. Дело в том, что музыка, одна из старших сестер кинематографа, давно уже достигла такого почтенного возраста, когда полагается иметь собственную теорию, а с ней и свою, самостоятельную терминологию. Кино, если мыслить в масштабах истории, до этого еще не доросло и еще, так сказать, не обзавелось собственным гардеробом, а потому часто вынуждено заимствовать костюмы у старших — на правах бедного родственника. В статье постоянно натыкаешься на подобные заимствования: контрапункт, партитура, полифония, монофония, гамма (кинематографических средств), мелодия (киноаппарата)... Что ж, чем больше будет таких статей, тем, вероятно, скорее появится и более точная, своя кинематографическая терминология — не заимствованная и правильно выражающая кино-специфику. Статья С. Юткевича, интересная по своей сути, привлекает внимание и тем, что служит приметным этапом на нашем долгом пути к кинематографической теории.

С живым и вполне понятным интересом читается и статья Ю. Райзмана «Выбор актера на роль». Начав с «исторического» случая, когда ему, ассистенту Я. Протазанова, пришлось срочно подбирать исполнителей для «Сорок первого», Райзман знакомит далее и со своей обширной практикой и с богатейшим опытом других режиссеров, насыщая статью ценными и точными замечаниями и характеристиками.

Мы обращаем здесь особое внимание на то, что статьи такого рода не только «легко» читаются (а это тоже чрезвычайно важно), но и представляют большой теоретический интерес, поскольку позволяют как бы войти в творческую лабораторию такого серьезного и вдумчивого мастера, как Ю. Райзман.

Это относится и к статьям всех авторов раздела «Из творческой практики»: И. Пырьева, Е. Дзигана, А. Птушко, Е. Габриловича, Е. Андриканиса и других.

Солиден и разнообразен следующий раздел — «Опыт прошлых лет»,— где использованы мемуарные материалы, изыскания и работы историков кино Р. Юренева, С. Фрейлиха об отдельных фактах и яв-

лениях нашего богатейшего кинематографического прошлого.

Безусловно, привлечет внимание не только историков киноискусства, но и всех читателей опубликованный в этом разделе опыт построения биографии Всеволода Илларионовича Пудовкина в 75 разнообразных фотодокументах, снабженных лаконичными и чрезвычайно выразительными подписями.

Работа эта, на наш взгляд, имеет серьезное принципиальное значение как особая и весьма любопытная «жанровая» разновидность фотожурналистики.

Всего 75 фотографий... Как это мало, ничтожно мало для содержательного рассказа о жизни человека, а особенно такого гиганта, как Всеволод Пудовкин. Но знакомишься с фотографиями, вчитываешься в чрезвычайно экономные, «емкие» подписи к ним А. Мачерета, и вдруг чувствуешь: в тебе рождается убеждение, что ты обогатил свои знания ценным и увлекательным материалом.

И уже кажется, что редакция альманаха напрасно так экономила место и «мельчила» любопытнейшие фотодокументы, ведя с читателем такой своеобразный разговор о жизни и творчестве замечательного советского художника — кинорежиссера, актера и видного общественного деятеля...

Несомненно представляют также весьма большой интерес опубликованные здесь же письма Вс. Вишневского к С. Эйзенштейну, статьи Эйзенштейна о рисунках к «Ивану Грозному» и статья В. Никольской о его же эскизных набросках к «Александру Невскому».

Но, может быть, самое интересное в этом разделе — мемуарная статья И. Пырьева «Начало пути». Редакция писала в предисловии к выпуску: «К сожалению, мы не проявляем должной заботы о пополнении истории киноискусства живыми подробностями и деталями, сохранившимися в памяти ряда деятелей старшего поколения. Между тем иногда небольшая деталь, крошечный штрих могут помочь выяснению важных сторон творчества наших крупных режиссеров. Иная подробность способна подчас сделать живой страницу истории киноискусства». И. Пырьев щедр на такие детали и штрихи. И все эти детали сливаются в живописную картину недавнего, но уже далекого прошлого. С интересом читаешь, как на студию еще не была дотянута трамвайная линия и приходилось 15—20 минут покорять скользкую глинистую кручу по способу пешего хождения. Как вместе с М. Роммом и В. Гусевым бесконечно перекраивал Пырьев сценарий «Конвейер смерти», а после ликвидации РАППа переделывал снова, в четырнадцатый раз, но уже в «обратную сторону». Как он начинал фильм «Мертвые души» с актерами Н. Охлопковым, В. Мейерхольдом, Ю. Завадским, К. Зубовым и вдруг «переориентировался» на другую картину... Такие мемуары берешь, как документы, проникаешься уважением к их «познавательной функции», а читаешь, как увлекательную повесть.

Следующий раздел — «Зарубежная критика» — нельзя отнести к числу удач издания. При всем уважении к авторам трех помещенных здесь статей (уважении, основанном на знакомстве с другими, ранее опубликованными их работами), нельзя не отметить, что на этот раз, в сборнике «Мосфильма», их выступления носят поверхностный характер. Это не статьи, написанные для солидного студийного альманаха, а более или менее хлесткие, беглые газетные заметки, где скороговоркой перечисляются несколько фильмов без достаточно глубокого их анализа, на который вправе претендовать читатель солидного издания.

Заключает первый сборник раздел «Техника и производство», где опубликованы четыре статьи — о студийной кинотехнике, о магнитной записи звука, о кинодекорациях и о пластическом гриме.

ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ, НО...

Второй выпуск носит название «Работа над изображением». Вслед за редакционным предисловием идут два основных раздела сборника: «Альбом художника» и «Искусство оператора», которым вполне оправданно уделено значительное место (чуть меньше двух третей общего листажа). В первом из этих разделов наибольший интерес представляет публикация большого количества работ кинохудожников и краткие комментарии к этим работам, составленные художником М. Богдановым. Привлекает внимание содержательная монографическая статья С. Ушакова о творчестве старейшего кинохудожника В. Егорова.

Любопытной по замыслу представляется нам публикация дневниковых записей художника С. Волкова о работе над фильмом «Идиот». «Сейчас, — пишет в заключение автор, — разгар съемок. — Горячее время. Еще ничего не остыло, не устоялось, не может быть спокойно и трезво оценено...» Читая этот интересный «человеческий документ» художника, приступающего к большой и серьезной работе, естественно хочешь сопоставить его с размышлениями об уже готовой картине. Во второй том такой материал не попал. Не успел? А между тем у непосредственных, свежих, горячих — с пылу, с жару — заметок Волкова оказалось достаточно времени, чтобы остыть. Вот и выходит: почин был хорошим, обещающим, а дело бросили на полдороге.

Редакция сборника привлекла внестудийные силы к разговору по поводу публикуемых эскизов. Такие статьи открывают сборник.

Костюму в фильме посвящена статья В. Козлинского. Она любопытна, но если бы стал построже редакторский карандаш, читатель только выиграл бы. Слишком много в ней суждений, построенных по типу: «Веревка — вервие простое».

Все ли знают, что значит подобрать готовый костюм?

На это в статье есть ответ: «Подбор — не средство экономии... подбор — это пластический прием, которым может осуществить постановщик...»

Или еще: «Ну что такое, к примеру, гимнастерка? Однако гимнастерка... индивидуальна... на ее складках, заношенных местах... выражена индивидуальность человека».

Некоторые суждения звучат пародийно. Вот, например: «У отца героя фильма есть на плече заплатка. В эту заплатку мы верим, как в жизнь, которая бурлит и трепещет в этом фильме...» Подобные суждения не украшают сборника, как не украшают и такие симпатичные оценки: «Хорошо, скромно и очень красиво одет Александр Невский». Слава богу! Был, значит, вкус у князя.

Более решительный протест вызывает то обстоятельство, что в альманах проник распространившийся в популярной искусствоведческой литературе, особенно среди критиков, пишущих о произведениях живописи, кудреватый и бойкий стиль. Обычно он подменяет собой подлинно критический, серьезный анализ, который по-настоящему труден, ибо требует и общей культуры, и специальных знаний, и подлинного вкуса, и хотя бы минимума таланта.

Пока критик излагает сюжет произведения, которое он исследует (трилогия А. Толстого «Хождение по мукам»; эскизы к экранизации), все обстоит еще более или менее благополучно. Но известно, что для полноты «искусствоведческого анализа» этого мало — требуется нечто «неуловимо тонкое». Здесь подавай всяческие «нюансы». И вот в статье появляется самая откровенная абракадабра (цитирую статью С. Батраковой из второго выпуска альманаха). Сани, самые обычные сани самого обычного «Ваньки», питерского извозчика, здесь мчатся «словно гонимые какой-то роковой силой». «Бесстыдно и нагло сияют огни реклам». «Черный силуэт извозчика придает всей сцене что-то зловещее, мрачное». «Это мир, населенный мрачными призраками, безумный мир, веселящийся, зажигающий огни кафе и ресторанов, предающийся диким наслаждениям на краю гибели...»

«Роковые силы» и «бесстыдные огни». «Дикие наслаждения» и «зловещий извозчик». Экие, право, декоративные изыски!

Художница Л. Александровская, автор эскиза, подвергшегося такому беспощадному анализу, разумеется, никакого отношения не имеет к тому, что так хлестко написала о ее работе критик Батракова. Да критик и сама великолепно понимает, что «перестаралась» и слишком уж «застращала» бедного читателя, а потому в соседнем же абзаце о той же работе пишет совсем-совсем в других тонах. Без демоничности. И тут оказывается, что пастель, которой выполнен злополучный зловещий эскиз, как нельзя более приспособлена для передачи... лирических переживаний! Ибо ею, пастелью, достигается «особая мягкость», когда «предметы как бы растворяются в легкой, прозрачной дымке»... И все это делает та же самая пастель, в том же самом эскизе, который только что объявлялся мрачным, демоническим и полным диких наслаждений.

Нет, напрасно именно эти, не доведенные до конца статьи очутились, так сказать, в авангарде второго тома альманаха.

Следующий раздел открывается очень хорошей коллекцией кинокадров, снятых оператором С. Урусевским (фильмы «Сельская учительница», «Кавалер Золотой Звезды», «Урок жизни», «Сорок первый» и особенно «Летят журавли»). Обращает на себя внимание крайне экономный подбор иллюстраций: на тридцати трех страницах размещено всего сорок четыре фотографии. Это дает возможность подавать их укрупненно, как они того заслуживают. В двух случаях применен «сверхкрупный» план: одна фотография помещается на целый разворот, без полей.

Творчеству Урусевского посвящены статьи А. Каменского (о «Сорок первом») и А. Шеленкова (краткая творческая биография).

В этом же разделе публикуются статьи Г. Айзенберга (о комбинированных съемках) и С. Полуянова (о своих первых операторских работах).

Во второй половине альманаха надо отметить статьи Е. Габриловича (о сюжете и характере) и И. Соловьевой (о творчестве Е. Габриловича), С. Эйзенштейна («Цвет и музыка», с содержательной комментирующей статьей Л. Козлова), М. Ромма (о работе с Б. Щукиным).

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что специализация этого выпуска по двум разделам (художники, операторы) сопровождалась ослаблением остальных разделов, а это обидно, если принять во внимание крайне затяжную периодичность.

Именно сейчас, когда альманах так редко появляется на свет, он не имеет права очень уж увлекаться тематическими уклонами и совершенно упускать из виду «нетематические» проблемы, которые волнуют киноработников.

Только чистой случайностью, очевидно, можно объяснить тот странный факт, что, блеснув в первом выпуске статьями сводного отряда мастеров-постановщиков, альманах во втором выпуске перевел режиссуру в глубокий тыл, а чтобы замаскировать

этот ослабленный участок фронта, предпринял глубокий отвлекающий маневр и выдвинул на передний край А. Сахарова, Э. Шенгелая, постановщиков «Легенды о ледяном сердце». Выходит, созданием только этого фильма и исчерпывается весь опыт режиссуры, который был накоплен мосфильмовцами за долгие годы, прошедшие после выпуска первого альманаха. Почему, в самом деле, только этой статье суждено было появиться на свет, надо полагать, никто объяснить не в состоянии. Это из области непознаваемого.

Завершает сборник статья Н. Зоркой о режиссерской молодежи «Мосфильма». В статье нет каких-либо ошибочных положений, она в основном правильно оценивает явления кинематографической жизни. Подобный обзор вполне был бы уместен в каком-либо «общем» журнале. Но только не на страницах мосфильмовского альманаха.

Уже со второго абзаца обзора мы узнаем, что молодая режиссура студии создала за два года... пятьдесят фильмов. Пятьдесят! Да это же потрясающее событие!

Вспомним... нет, не «классические» времена «малокартинья», когда вся продукция студии... — да что студии! — продукция всей нашей художественной кинематографии вмещалась в список с десятком названий. А тут полсотни фильмов одной только режиссерской молодежи одной из киностудий! Что же может сказать путного об этом потрясающем событии печатный орган самой студии в статье размером в полтора листика? Здесь автору только бы и успеть дать коротенькие аннотации фильмов, перечислить несколько фамилий да распределить между ними похвально-ругательные оценки. На большее просто не хватит метража. Вот и получилась некая «пробежка» — пусть изящная, грациозная, но все-таки пробежка в д о л ь вопроса. Она, хотя бы в силу своей грациозности, вообще-то говоря, допустима. Но, повторяем, не в студийном альманахе. Так обобщенно, гуртом, навалом, как это невольно вышло у Зоркой, не следовало бы писать о художниках вообще, а уж о молодых — тем паче.

ЕЖЕГОДНИК ДОЛЖЕН ВЫХОДИТЬ ЕЖЕГОДНО

Здесь ведь вот что надо иметь в виду. В первом томе инициаторы этого издания неосмотрительно написали: «К сожалению, редакции не удалось осветить в настоящем выпуске важную тему «выхода в люди» молодых режиссеров. Мы собираемся это сделать в следующих сборниках, которые редакция предполагает выпускать периодически». И для верности сообщалось о большой группе молодых режиссеров, об их дебютах, а заодно поименно были перечислены молодые кадры операторов, художников, актеров. Дело это было еще в 1956 году. Потом пришел 1957-й. А за ним чередой — 58-й, 59-й, 60-й. Кадры росли, а печатать... мы не говорим, статьи об их творчестве, а хотя бы поименные списки было негде: альманах не выходил.

Видимо, поэтому во втором выпуске наученная горьким опытом редакция никаких авансов не выдает, посулами о будущих выпусках не занимается.

А жаль. Если бы наладилась нормальная, годовая периодичность этого нужного и полезного издания, оно приобрело бы черты похвального постоянства характера. Черты, к большому сожалению, недостаточно явно ощутимые в нем сегодня.

Несколько замечаний полиграфических.

Кино — искусство изобразительное. Поэтому для кинолитературы наиважнейшее дело — иллюстрация.

Первый выпуск доказывал это положение арифметически, то есть количеством иллюстраций. Их много, они разнообразны. Порой даже кажется, будто оформители выпуска ставили одну задачу: дать их «числом поболе». На весь большой том здесь всего только девять крупных (размером на целую полосу) иллюстраций, притом поданы они однообразно: все обрезные, без полей.

От второго тома совсем не возникает такого впечатления, будто он иллюстрирован скуднее, чем первый. Мы бы даже «на глазок» сказали, что фотографий здесь больше, ибо они чаще привлекают внимание и заставляют разглядывать себя.

Между тем их примерно в д в о е меньше, чем в первом. К тому же многие из них сгруппированы вместе и помещены отдельно от общего текста альманаха, то есть как обычно в альбомных изданиях. Фотографий, самостоятельно занимающих целую полосу, здесь в пять раз больше, чем в первом выпуске: 45 против 9 (причем среди них есть цветные). Кроме того, поданы они не все одинаково, а очень разнообразно, с различной величины полями. Словом, более строгий подбор и более «экономная» подача иллюстраций значительно усилили их воздействие на читателя.

Хочется сделать еще одно замечание, которое на первый взгляд может показаться еретическим.

Редакция альманаха, уподобляя свое детище всем прочим нашим печатным изданиям, старается выпускать некий орган кинематографической критики и самокритики. При этом, как это, к сожалению, часто водится, по части самокритики особенно большими успехами альманах похвастаться не может. А для критики пригласили специалистов со стороны и отвели им некоторую жилплощадь. Вот так и сводится баланс...

Между тем этому типу издания нужна критика и самокритика не обычного журнально-газетного типа. В центре внимания, на наш взгляд, должна быть фиксация студийного опыта и его принципиальное осмысление, сбор, обработка и публикация всякого рода текущих творческих документов (не побоимся этого канцеляризма!), рабочих материалов и всех иных следов производственного процесса, протекающего на студии.

Этим не занимается и не должно заниматься ни одно из наших издательств — у них свои дела. А редакции студийного альманаха здесь, что называется, и книги в руки.

Центральное место в студийном альманахе, на наш взгляд, должно занять монографическое описание. Именно описание, фиксирующее возможно большее количество фактов творческо-производственного процесса. Такого рода изданий нет нигде. Ежегодники «Мосфильма» могут — им пора уже — стать именно таким, солидным и регулярно выходящим изданием.

Можно только радоваться большому количеству появляющихся на страницах альманаха мемуарных материалов — читать их почти всегда интересно и поучительно. Понятно, редколлегии альманаха здесь, как и во всем, надо соблюдать разумную меру. Мы не хотим, чтобы альманах превращался в кинематографические «Былое и думы», но не мешало бы все-таки прибавить ему историзма. Повторяем, не в смысле отрешенности от современных актуальных проблем.

Хочется, чтобы попадающие на страницы альманаха материалы имели бы более точную «дату», то есть прямо соотносились с современным этапом бурного развития нашего киноискусства. Порой у нас сейчас один кинематографический год резко отличается от другого, происходят какие-то внутренние передвижки творческих центров — то одно, то другое явление выдвигается на передний край. А альманах пока либо совсем не отражает этих сдвигов, либо делает это с очень большими запозданиями. Сейчас, например, на гребень большого кинематографа уже поднялись многие операторы. Одно имя встает вслед за другим. В альманахе пока их нет. Здесь все еще открывают тех, кто поставил и снял «Сорок первый»... Сам Урусевский вместе с М. Калатозовым сейчас уже осваивает экзотическую «фактуру» Кубы, а альманах «Мосфильма» не успел выяснить, куда же в конце концов летят журавли. Выходит, что в якутской тайге еще даже не написано то письмо, которое так и останется там неотправленным...

Над альманахом до сих пор кошмаром нависает воспоминание о его тяжелом рождении. Первый выпуск находился в производстве... 21 месяц! За такой срок вполне можно либо трижды выйти в свет, либо окончательно, бесповоротно потерять веру в полиграфию и человечество.

И, конечно, надо гораздо более подробно, всесторонне и, главное, конкретно рассказывать о том, как создает студия фильмы о современности.

...Уже на далеком расстоянии от нас находится его второй выпуск. Не знаем, как обстоит дело с третьим, но пора подумать и о четвертом, о пятом, шестом... Ведь с каждым годом «Мосфильм» подбрасывает все новую и новую пищу для радостных размышлений.

Сиди — обобщай, критикуй, печатайся!..

Б. ДОЛЫНИН

«Искусство», 1963

В 1963 году издательство «Искусство» рассчитывает предложить любителям кинематографа более сорока названий книг. Большинство из них посвящено теории кино и актуальным проблемам сегодняшней художественной практики.

Радостным событием в нашем киноведении явится выпуск первых трех томов творческого наследия С. М. Эйзенштейна. В них войдут его основные теоретические работы, многие из которых (например, главы из предполагавшейся книги о монтаже) вообще никогда не публиковались. Мысли Эйзенштейна о кинематографе, его подход к изучению явлений искусства сейчас как никогда актуальны и плодотворны. В одном из томов собраны статьи и высказывания Эйзенштейна о работе над фильмами.

Монография Е. Добина «Козинцев и Трауберг», хотя в значительной части говорит об истории, всеми своими выводами и проблематикой, обращена к нашим дням. В ней исследуется процесс становления художников, прошедших сложный путь от ФЭКСов до трилогии о Максиме. Как объяснить и связать столь различные этапы их творчества? Второе ли это рождение художников или сам переход от внешнего эксцентризма к внутреннему постижению действительности стал источником боль-

ших побед? Ответ на этот вопрос имеет не только теоретический, но и практический интерес.

Краткой историей кинокомедии можно назвать насыщенную фактами книгу Р. Юренева, которая выйдет в начале 1963 года.

Особое место в плане издательства занимает сборник «Ленин о кино», в который включены 23 документа В. И. Ленина, а также 10 декретов и постановлений Совета Народных Комиссаров и Совета Труда и Обороны, подписанных Лениным. В сборник вошли найденные в последние годы советскими историками новые документы и факты, а также впервые публикуемые воспоминания соратников Ленина и киноработников.

Для широких кругов читателей в 1963 году выйдет около десяти книг в серии «Мастера киноискусства». Л. Погожева познакомит читателей с творческим путем Михаила Ромма. Анализируя картины, созданные этим режиссером — «Пышка», «Тринадцать», «Мечта», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Убийство на улице Данте», «Девять дней одного года»,—автор раскроет особенности индивидуального почерка художника, философские и эстетические предпосылки его творчества.

Книга Н. Зоркой «Режиссерские портреты», исследуя творчество Л. Кулешова, С. Эйзенштейна, Я. Протазанова, М. Ромма, М. Донского, Г. Чухрая, М. Хуциева, дает картину развития советского киноискусства от 20-х годов до наших дней.

В этой же серии выйдут книги о популярном киноактере Василии Меркурьеве, режиссере-путешественнике Владимире Шнейдерове, одном из пионеров советского кино Юрии Желябужском, кинодокументалисте Йорисе Ивенсе, известной английской киноактрисе Вивьен Ли, чехословацком режиссере Отакаре Вавре, о французских режиссерах Рене Клере и Жаке Фейдере.

Готовится к печати сборник «Актеры советского кино». Об экранизациях произведений Шолохова расскажут ленинградские журналисты А. Власов и А. Млодик, написавшие свою книгу в форме своеобразного репортажа с мест съемок, бесед с актерами и режиссерами.

Кинодраматургия в 1963 году будет представлена советскими и зарубежными сценариями, очередным, восьмым выпуском «Фильмов-сказок» (сценарии мультипликационных фильмов для детей) и книгой известного японского кинематографиста, лауреата II Московского международного кинофестиваля Кането Синдо «Солнце и хлопушка», в которой будет напечатан сценарий фильма «Голый остров» и дневник съемочной группы.

Кроме того, будут выпущены книги «Поэтика Довженко» И. Рачука, «Советские фильмы на экранах мира» В. Смирнова, «Кинопрокат и его проблемы» Ю. Калистратова и А. Анашкина, очередной «Ежегодник кино» (за 1961 год), альбом о работе киностудии «Мосфильм» и книга известного французского режиссера Луи Дакена «Кино — наша профессия».

Различные области кинематографа освещены в сборниках статей работников документального и научно-популярного кино «Документальное кино сегодня», «Научно-популярный фильм» (вып. 2), в книге старейшего советского кинооператора А. Головни «Операторское мастерство», в монографии В. Колодяжной о советском приключенческом фильме, в книге «Опыты и раздумья» Бориса Чиркова.

Из переводных работ по теории будет издано обстоятельное исследование прогрессивного итальянского искусствоведа Г. Аристарко «История теории кино», в которой в хронологической последовательности прослеживается эволюция взглядов на киноискусство, его специфику, общественное предназначение.

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Грешница», 8 ч.

Сценарий Н. Евдокимова; режиссер-постановщик Ф. Филиппов; сопостановщик и главный оператор Г. Егиазаров; художник С. Волков; режиссер К. Гаккель; композитор В. Бунин; звукооператор В. Зорин; оператор А. Ахметова. Комбинированные съемки: оператор Н. Репков; художник Б. Носков.

В ролях: Ксения — И. Саввина, Алексей — Н. Довженко, мать — А. Панова, отец — Д. Ильченко, Михаил — К. Желдин, брат Василий — В. Чекмарев, Евфросинья — О. Маркина, мать Алексея — А. Богданова, Зина — А. Румянцева, Валя — Н. Белобородова, председатель — В. Заманский.

В эпизодах: В. Высоцкий, Е. Вольская, А. Денисова, Е. Кушнерайт, Ю. Мартынов, Е. Муратова, Е. Орлова, И. Соловьев, Н. Сморчков, Ю. Цоглин, А. Шубная.

●

«Ночь без милосердия» (по мотивам романа К. Занднера), 9 ч.

Сценарий С. Ермолинского; постановка А. Файнциммера; оператор Н. Олоновский; художник И. Пластинкин; режиссер А. Бобровский; композитор С. Цинцадзе; звукооператор И. Майоров. Комбинированные съемки: оператор Г. Шимкович; художник А. Клименко.

В ролях: лейтенант Дэвис — А. Белявский, Барби, его жена — Л. Соболевская, капитан Клейтон — Н. Тимофеев, капитан Фрич — Ю. Волков, полковник Хэгберд — Б. Бибиков, майор Джексон — Н. Хощанов, капитан Бенсон — Л. Марков, лейтенант Хард — О. Голубицкий, лейтенант Брукс — И. Рутберг, сержант Сопи — И. Леонгаров, доктор — С. Голованов.

В эпизодах: Л. Видавский, В. Виноградов, Н. Жолнин, П. Кононыхин, А. Нищенкин, Б. Поленицын, А. Цинман.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Венский лес», 4 ч.

Авторы сценария: Р. Григорьева, А. Рейнфранк; режиссеры-постановщики: Р. и Ю. Григорьевы; операторы: В. Гришин, М. Якович; режиссер К. Николаевич; художник-постановщик Н. Сендеров; композитор А. Николаев; звукооператор К. Амиров.

Роли исполняют: Ж. Прохоренко, Хельмут Кирхер, В. Гусев, В. Грачев, Е. Фридман, Зигфрид Рух, Зигфрид Кюн, Нчиро Оно, Васос Пупис, Лия Ро Барбиери, Авал Узхара.

В фильме принимал участие коллектив Интернационального студенческого театра.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Маленькие мечтатели», 7 ч.

«Юлькин день»

Сценарий Н. Морозовой, В. Морозова; режиссер О. Гречихо; оператор И. Ремишевский; художник Б. Кавецкий; композитор Е. Глебов; звукооператор К. Бакк; мультипликация Ю. Меркулова.

Роли исполняют: Юлька — Ира Кривошапова, мама — В. Куценко, папа — В. Виноградов, дядя Гриша — П. Пекур.

«Ошибка»

Авторы сценария: Е. Каплинская, Л. Неменова; режиссер А. Ястребов; оператор Г. Вдовенков; художник В. Белоусов; композитор Е. Глебов; звукооператоры: К. Бакк, М. Вольхина.

В ролях: Борис Битюков, Женя Хейфец, Женя Трошенко.

В эпизодах: Саша Веденеев, Сережа Дубровский.

«Звезда напряжке» (по мотивам рассказа Я. Брыля)

Сценарий Г. Шпаликова; постановка В. Турова; операторы: А. Заболоцкий, Ю. Марухин; художник Ю. Булычев; звукооператоры: К. Бакк, М. Вольхина; режиссер Н. Савва.

В ролях: Г. Женов, Дима Шустенко, Миша Чистов.

КИНОСТУДИЯ «АРМЕНФИЛЬМ»

«Двенадцать спутников» (по сюжету Н. Шундика), 8 ч.

Сценарий М. Шатиряна, М. Овчинникова; постановка Э. Карамяна; оператор Д. Фельдман; режиссер А. Самвелян; музыка Э. Мирзояна; звукооператор Н. Джалалян. Комбинированные съемки: В. Королева, А. Пастухова.

В ролях: Багратувян — Г. Топунц, Хачатур — Г. Джанибекян, Минасян — Д. Малян, Шавердян — Т. Оганезова, Лена — В. Хмара, Зарун — М. Тбилели, стюардесса — М. Корабельникова, Жора — В. Татосов, Ромашкин — Г. Юхтин, Берберян — В. Чекмарев, Игорь — Ф. Яворский, геолог — Е. Чарян.

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«Одержимые», 8. ч.

Автор сценария Б. Костюковский, при участии Л. Аграновича; режиссер-постановщик Т. Сабиров; оператор И. Барамыков; художник-постановщик Н. Фрей-

дин; режиссер С. Харламов; композиторы: Ф. Салиев, Ю. Тер-Осипов; звукооператор Б. Арабов. Комбинированные съемки: операторы: И. Барамыков, Г. Варгин; художник К. Полянский.

В ролях: Джура — Г. Завкибеков, Заррина — Ш. Шакирова, Нур — Р. Турабеков, Саня — Л. Шапоренко, Толиб — А. Тураев, Снежко — Е. Соломенный, Степа — Ф. Глущенко, Буачидзе — С. Хатиашвили, Юртайкин — Р. Джабраилов, тетя Рая — Е. Максимова, Султанов — А. Бурханов, Андреев — Н. Бармин.

В эпизодах: Н. Айматов, В. Ключиков, А. Арзуманов, Ш. Пулатов, П. Ахмедов, Б. Арабов, М. Хасанов, Ш. Шагалов, О. Хатиашвили, М. Варшавер.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Мирко-невидимка», 2 ч., цветной.

Производство студии художественных фильмов, София.

Автор сценария и режиссер Стефан Топалджиков; художники-постановщики: Бойка Мавродинова, Георги Славов; мультипликаторы: Аспарух Панов, Стоил Стоилов; оператор Петко Славов; музыкальное оформление Милки Начевой.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

●

«Дуэль», 1 ч.

Производство киностудии «Паннония», Венгрия.

Авторы сценария: Дьёрдь Варнаи, Дьюла Мачкаши; режиссер Дьюла Мачкаши; художник-постановщик Дьёрдь Варнаи; художник-декоратор Ласло Молнар; композитор Густав Иллошваи; звукооператоры: Иштван Белаи, Мария Немени; мультипликаторы: Грете Мадаи, Саболч Сабо, Гизелла Вёрёш, Андраш Че, Вса Киш, Эва Батои, Кати Шлитцер, Эржебет Эгрешши, Янош Мата, Андраш Семеньеи, Ласло Тёрёк.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

●

«Будапештские крыши», 9 ч.

Производство киностудии «Гунния», Будапешт.

Авторы сценария: Тибор Череш, Миклош Хубаи; режиссер Андраш Ковач; оператор Барнабаш Хеди; художник Ласло Дуба; композитор Андраш Сёллёши.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют: Лайош Ч. Немет, Илдико Нечи, Илона Агарди, Тибор Мольнар, Йожеф Мадараш, Ференц Шомло, Шандор Томанек, Габор Чикош.

Роли дублируют: В. Подвиг, Ю. Саранцев, Д. Столярская, З. Земнухова, А. Кузнецов, В. Гуляев, М. Рапопорт, А. Толбузин.

●

«Дочь двух отцов», 8 ч., цветной.

Производство Чанчуньской и Эмэйской киностудий, КНР.

Сценарий Гао Ин; режиссер Ван Цзя-и; операторы: Ван Чунь-цюань, Чжан Гуей; композиторы Лэй Чжень-бан, Я. Синь; художник Ли Цзинь-цзе.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа Ю. Рабинович.

Роли исполняют и дублируют: Чжень Бин-цин — Лю Лянь-чи (дублирует А. Алексеев), Мяхэ — Чжу Дань-нань (О. Мокшанцев), Дадзи — Чень Сюэ-хао (М. Виноградова), Муга — Ню Цянь (Н. Граббе), У Чжи-хун — Сюань Хай-чи (Ф. Яворский), Гагаму — Цзоу Су (С. Холина). В дубляже принимали участие Л. Драновская, А. Румянцева, Г. Милляр, А. Кмит, С. Юртайкин, В. Гусев, А. Заржицкая, А. Кузнецов, А. Доброправов и другие.

●

«Халат не по размеру», 5 ч.

Производство «Монголкино», Улан-Батор.

Авторы сценария: Ж. Бунтар, Б. Жамсаран; режиссер-постановщик Б. Жамсаран; оператор Н. Гуяг-Очир; композитор П. Мердорж; звукооператор З. Гава; режиссер Б. Мижиддорж.

Фильм дублирован на Киевской студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа Т. Токарская; звукооператор дубляжа Г. Парахников.

Роли исполняют и дублируют: Сэвжидма — Л. Долгор (дублирует А. Николаева), Сэнгэ — Б. Нямбу (А. Ануров), Намдаг — Н. Цэгмэд (М. Розин), Гэрэл — С. Сэвжид (А. Глаз), Ухна — Н. Лхамсурэн (С. Дворецкий), Сарантуя — Д. Бумба (Г. Будылина), Насан — Д. Янжиплхам (Е. Опалова), Жагдаг — Б. Цэндсурэн (В. Панарин).

В эпизодах: Л. Лувсан, И. Дамдин, Б. Жамц, Д. Ичинноров.

●

«Вкус свежего ветра», 4 ч.

Производство киностудии «Монголкино», Улан-Батор.

Сценарий Л. Вангана; режиссер Р. Доржпалам; оператор Б. Дэмбэрэл; художник Л. Гава; композитор Б. Тумэнжаргал; звукооператор З. Гава.

Фильм дублирован на Киевской студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа Т. Токарская; звукооператор дубляжа К. Коган.

Роли исполняют и дублируют: Чойжил — Д. Дашдава (дублирует Ю. Остапенко), Дэнсма — Л. Туяна (Г. Будылина), Янжима — Н. Цэрма (А. Соколова), мальчик — З. Вахбат (Л. Козуб), Бата — Л. Жамсранжав (С. Сибель), каменщик — Ц. Шарху (Б. Марин), мать Чойжила — Ч. Долгорсурэн (А. Николаева).

●

«Концерт», 1 ч., цветной.

Производство Польской студии рисованных фильмов, г. Бельска-Бяла.

Сценарий и постановка Збигнева Чернелецкого; оператор Мечислав Познаньский; художник Альфред Ледвиг; мультипликаторы: Станислав Дульц, Стефан Симка, Руфин Струзик, Ромуальд Клысь; композиторы: Вальдемар Казанецкий, Збигнев Чернелецкий.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

●

«Сегодня ночью погибнет город», 8 ч.

Производство студии художественных фильмов в Лодзи, творческий коллектив «Ритм», Польша.

Авторы сценария: Леон Кручковский, Ян Рыбковский; режиссер Ян Рыбковский; оператор Богуслав Ламбах; художник Анатоль Радзинович; композитор Стефан Кисилевский.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Петр — Анджей Лапицкий (дублирует А. Кузнецов), Магда — Беата Тышкевич (С. Мизери), профессор — Здислав Мрожевский (А. Консовский), итальянка — Данута Шафлярска (И. Карташева).

●

«Франко-порт» (по роману Жана Барта «Европолис»), 9 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария Михня Георгиу; режиссер Па-

уль Кэлинеску; оператор Ион Косма; художник Джулио Тинку; композитор Раду Шербан.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют: Штефан Чуботэрашу, Симона Бондок, Джео Бартон, Нику Атанасиу, Фори Эттерле, Марчел Энеску, Лилиана Томеску, Михай Фотино, Ион Дикисяну, Елена Иоаким, Николае Прайда, Нику Пэунеску, Эманоил Петруц.

Роли дублируют: Е. Весник, Г. Водяницкая, А. Толбузин, М. Крепкогорская, Б. Рунге, З. Земнухова, Б. Баташев, А. Алексеев, К. Михайлов, А. Карапетян, В. Прокофьев, А. Кельберер, Я. Беленький.

●

«Украли бомбу», 7 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария и режиссер Ион Попеску-Гопо; оператор Штефан Хорват; композитор Думитру Капояну; звукооператоры: А. Саламанян, Буде Валентин.

Роли исполняют: Дарие Юрие, Лилиана Томеску, Хараламбие Борош, Удженин Балауре, Жан Денеску, Пую Калинеску, Овид Теодореску, Тудорел Попа, Кадет Никулеску, Лак Попеску, Эмил Бота, Хория Качулеску, Нелли Стериан, Думитру Хытру, Николае Маток.

●

«Улицы помнят», 8 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Авторы сценария: Димос Рендис, Ион Григореску; режиссер Маноле Маркус; оператор Георге Фишер; художник Константин Симионеску; композитор Тибериу Олах.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют: Антоанета Глодяну, Сильвиу Стэнкулеску, Виорика Попеску, Вирджил Флореску, Мария Думитраке, Константин Дипулеску, Валериу Параскив, Тома Караджиу, Санда Стиклару, Эрнест Мафтей, Думитру Паладе, Думитру Думитру.

Роли дублируют: юноша — В. Прокофьев, девушка — З. Земнухова, Илиеш — А. Кузнецов, Дойна — А. Маркова, мать Дойны — З. Занони, комиссар — О. Мокшанцев, инспектор — В. Рождественский, писатель — И. Кириллов, агент — А. Сафонов.

●

«Репортаж с петлей на шее», 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Ян Отченашек, Ярослав Балик, Густа Фучикова; режиссер Ярослав Балик; оператор Вацлав Ирануш; художник Богуслав Кулич; композитор Иван Ржезач.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Юлиус Фучик — Илья Рацек (дублирует А. Консовский), Густа Фучикова — Либуша Швормова (К. Лепанова), «дядюшка» Зика — Любор Такош (Д. Дубов), Гонза Черный — Сватоплук Матиаш (В. Прокофьев), папаша Пешек — Зденек Штепанек (Л. Шихматов), Карел Малец — Рудольф Дейл (К. Тыртов), Бем — Рудольф Грушинский (Е. Весник), Фридрих — Герварт Гроссе, Мирек — Людек Мунзар (Ю. Саранцев), Колинский — Ота Скленчка (И. Рыжов).

●

«Флориан», 9 ч., цветной.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Йозеф Мах, Карел Файкс; режиссер Йозеф Мах; оператор Вацлав Ганущ; композитор Людвик Подешть.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Л. Воскальчук.

Роли исполняют и дублируют: Флориан — Иржи Совак (дублирует Е. Весник), Маркит — Иржина Петровицка (М. Гаврилко), Барушка — Яна Главачова (М. Виноградова), ксендз — Рудольф Грушинский (Г. Шпигель), Грозната — Йозеф Бек (Ф. Яворский), Вашек — Петр Костка (О. Голубицкий), Кострбатый — Богуш Загорский (А. Карапетян), Гладкий — Мартин Ружек (А. Кельберер), Гнюпка — Властимил Бродский (М. Глузский). Остальные роли исполняют: Любомир Липский, Валентина Тилова, Квета Фиалова, Станислава Сеймлова, Божена Оброва, Ружена Мерункова, Эман Фиала, Дарек Востржел, Карел Павлик, Ярослав Марван, Рудольф Принц, Олег Райф, Ярослав Штерцл, Иржи Шашек, Антонин Шура, Мирослав Гамола, Властимил Бедрна.

●

«Лабиринт сердца» (по одноименной пьесе Франтишека Павличека), 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Франтишек Павличек, Иржи Крейчик; режиссер Иржи Крейчик; оператор Рудольф Сталь; художник Карел Шквар; композитор Зденек Лишка.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: Анна Коцианова — Мария Вашова (дублирует Н. Никитина), Яна Ваврова — Яна Брейхова (Н. Крачковская), Томаш Стах — Лудек Мунзар (Ю. Саранцев), Пробошт — Франтишек Смолик (А. Кельберер), Юст, он же Ионаш — Кароль Махата (А. Кузнецов), Яник — Иржи Плескот (А. Алексеев), Марта Кавалирова — Иржина Богдалова (З. Земнухова).

●

«Песня о сизом голубе», 10 ч.

Производство Братиславской студии художественных фильмов, Чехословакия.

Авторы сценария: Иван Буковчан, Альберт Маренчин; режиссер Станислав Барабаш; оператор Владимир Ешина; художник Иван Ваничек; композитор Зденек Лишка; звукооператор Рудольф Павличек.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа Л. Воскальчук.

Роли исполняют и дублируют: Рудко — Павол Полачек (дублирует М. Виноградова), Винцо — Павол Маттош (С. Корнев), Мартин — Владо Вречка (Н. Румянцева), учитель — Кароль Махата (В. Балашов), майор — Ладислав Худик (С. Курилов), Милан, его сын — Петер Колларик (О. Красина), Феро Шлосярик — Иржи Совак (Ю. Саранцев), Наташа — Карла Ходимова (А. Харитонова).

●

«Человек первого века», 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: О. Липский, З. Блага, И. Фишер, М. Фиала; режиссер Олдржих Липский; операторы: В. Новотный А. Хейзлар, Л. Малый, М. Неедлый, Ф. Жемличка, К. Цисаржовский, В. Дворжак; композитор Ладислав Симон; композитор электронной музыки Зденек Лишка; звукооператор Яромир Свобода.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Йозеф — Милош Копецкий (дублирует Н. Александрович), академик — Отомар Крейча (А. Карапетян), Адам — Радован Лукавский (О. Мокшанцев), Эва — Анита Кайлихова (В. Чаева), Петр — Вит Ольмер (В. Прокофьев).

●

«Опасный возраст», 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Отакар Кирхнер, Антонин Кахлик; режиссер Антонин Кахлик; оператор

Франтишек Валерт; художник Богумил Покорный; композитор Иван Ржезач.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Павел Чейка — Иржи Беднарж (дублирует Володя Алексеенко), Шарка — Зузана Шнеблингова (Таня Баташова), мать Шарки—Квета Гоудлова (В. Чаева), Бетка, подруга Шарки — Итка Зеленогорская (Инна Охотина), Анчар, воспитатель — Йозеф Лангмилер (Б. Кордунов), Блега, старый шахтер — Арношт Фальтынек (А. Юрьев), Войта — Алеш Кошнар (Витя Рожков), Мирек Булин — Владимир Выскочил (Женя Москаленко), Пиндя — Милан Дворжак (Боря Конин), Шуфан — Ян Выборный (Саша Шевяков), Лесак — Петр Мах (Виктор Павлов).

●

«Мартин в облаках», 9 ч.

Производство «Ядранфильм», Югославия.

Сценарий Федора Видаса при участии Бранко Бауэра, Крешо Голика, Владимира Коха; режиссер Бранко Бауэр; оператор Бранко Блажина; художник Владимир Тадей; композитор Александр Бубанович.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют: Борис Дворник, Любица Иович, Йожа Шеб, Лерка Прекратич, Антун Налис, Брацо Рейсс.

Роли дублируют: В. Прокофьев, М. Виноградова, М. Корабельникова, В. Осенев, С. Цейц.

●

«Бандиты из Оргозоло», 10 ч.

Производство «Титанус», Италия.

Авторы сценария: Вера Герардуччи, Витторио Де Сета; режиссер и оператор Витторио Де Сета; композитор Валентино Букки.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

В фильме снимались пастухи Сардинии.

●

«Странствия Одиссея» (по мотивам поэмы Гомера «Одиссея»), 10 ч., цветной.

Производство «Люкс фильм» — Понти — Де Лаурентис, Италия.

Авторы сценария: Франко Брузатти, Марио Камерини, Эннио Де Кончини, Хью Грей, Бен Хект, Иво Перилли, Ирвин Шоу; режиссер Марио Камерини; оператор Гарольд Россон; художник Флавио Могерини; композитор Алессандро Чиконьини.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Роли исполняют и дублируют: Одиссей — Керк Дуглас (дублирует А. Консовский), Пенелопа — Сильвана Мангано (Н. Никитина), Телемах— Франко Интерленги (О. Голубицкий), Цирцея— Сильвана Мангано (И. Карташова), Навсикая — Россана Подеста (М. Виноградова), Антиной — Антони Куинн (М. Погоржельский).

●

«Все золото мира», 9 ч.

Совместное производство «СЕКА — Фильмсонор» (Париж), «Чинериц — Руяль фильм» (Рим).

Авторы сценария: Рене Клер, Жак Реми, Жан Марсан; режиссер Рене Клер; оператор Пьер Пети; художник Леон Барзак; композитор Жорж Ван Парис.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Матьё Дюмон, Туан Дюмон, Марсьяль Дюмон — Бурвиль (Матьё Дюмон, Туан Дюмон дублирует К. Тыртов, Марсьяль Дюмон—А. Тарасов), Виктор Арди — Филипп Нуаре (К. Михайлов), Фред— Клод Риш (Н. Александрович), Жюль — Альфред Адам (Ю. Саранцев), Стелла — Колет Кастель (М. Крепкогорская), Роза — Анни Фрателлини (Е. Тэн).

●

«Джамиля» (по рассказу Юсуфа Ас-Сибаи), 10 ч.

Производство «Фильмы Магды», ОАР.

Авторы сценария: Наджиб Махфуз, Абдаррахман Аш-Шаркави, Али-з-Заркани, Ваджих Наджиб; режиссер Юсуф Шахин; оператор Абдель Азиз Фахми.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Роли исполняют и дублируют: Джамиля — Магда (дублирует Н. Зорская), Юсеф — Ахмад Мазхар (В. Рождественский), Аззам — Салах зу-ль-Фикар (В. Прокофьев), Боаза — Захратэль-Аля (А. Маркова), Бижар— Рушди Абаза (А. Карапетян), Хасиба — Кариман (Л. Бабичкова), Симона — Фарида Фахми (С. Вершинина), судья Хабиб—Хусейн Рияд (К. Николаев), адвокат Вержес — Махмуд Аль-Малиги (А. Толбузин).

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Горилловская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского 33. Тел. К 5-43-87

А 10221. Подписано к печати 30/XI 1962 г

Формат бумаги 82×108$^1/_{16}$. Печатных листов 10,5. Условных листов 17,1

Учетно-издательских листов 17,7 Тираж 23 000 экз. Заказ 2202.

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза

Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» за 1962 год

(Цифрами обозначен номер журнала)

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

ПИСЬМА О КОМЕДИИ

БЕСЕДУЯ О КИНО

ВНИМАНИЕ АКТЕРУ!

ОПЕРАТОРСКОЕ ИСКУССТВО

КИНО—ТЕАТР — ТЕЛЕВИДЕНИЕ

КИНО И ШКОЛА

НАРОДНЫМ УНИВЕРСИТЕТАМ КУЛЬТУРЫ

МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ СЕГОДНЯ

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ И ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

ИНОСТРАННАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

На экранах мира

ПУБЛИКАЦИИ

БИБЛИОГРАФИЯ

СТРАНИЦЫ ПРОШЛОГО

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЧТА



«К ЮЖНОМУ ПОЛЮСУ»



Гляциолог Андрей Петрович Капица был участником четвертой советской антарктической экспедиции. В 1959 году он участвовал в санно-гусеничном походе по маршруту: станция Мирный — Комсомольская — Восток — Южный полюс — Восток протяженностью более 4000 километров. Во время этого похода советские ученые прошли по местам, где до тех пор не ступала нога человека. Они получили новые данные о ледниковом покрове Антарктиды, его толщине, магнитном поле земли и произвели много других интересных наблюдений.

Съемки производились 16-миллиметровой камерой в суровых климатических условиях, нередко при температуре минус 70 градусов. Часто даже сталь не выдерживала — ломались пальцы гусениц и металлические водила саней.

Путь к Южному полюсу, где находится станция Амундсен-Скотт, ученые прошли за три с половиной месяца. Их тепло встретили американские полярники, которые с интересом знакомились с советской научной аппаратурой, делились наблюдениями.

...Фильм А. П. Капицы снимался и на коротких привалах, и во время научной работы, и на встрече советских и американских ученых, и на ходу из окна мощного тягача «Харьковчанка».

Мы помещаем кадры из этой интересной картины, удостоенной на 2-м Всесоюзном смотре любительских фильмов премии журнала «Искусство кино».

